外国古典文艺理論丛书

亚理斯多德

詩

学

罗念生譯

賀 拉 斯

詩

艺

楊周翰譯

人民文学出版社



外国古典文艺理論丛书

亚理斯多德

詩

学

罗念生譯

賀 拉 斯

詩

艺



中国科学院文学研究所外国古典文艺理論丛书编輯委員会编

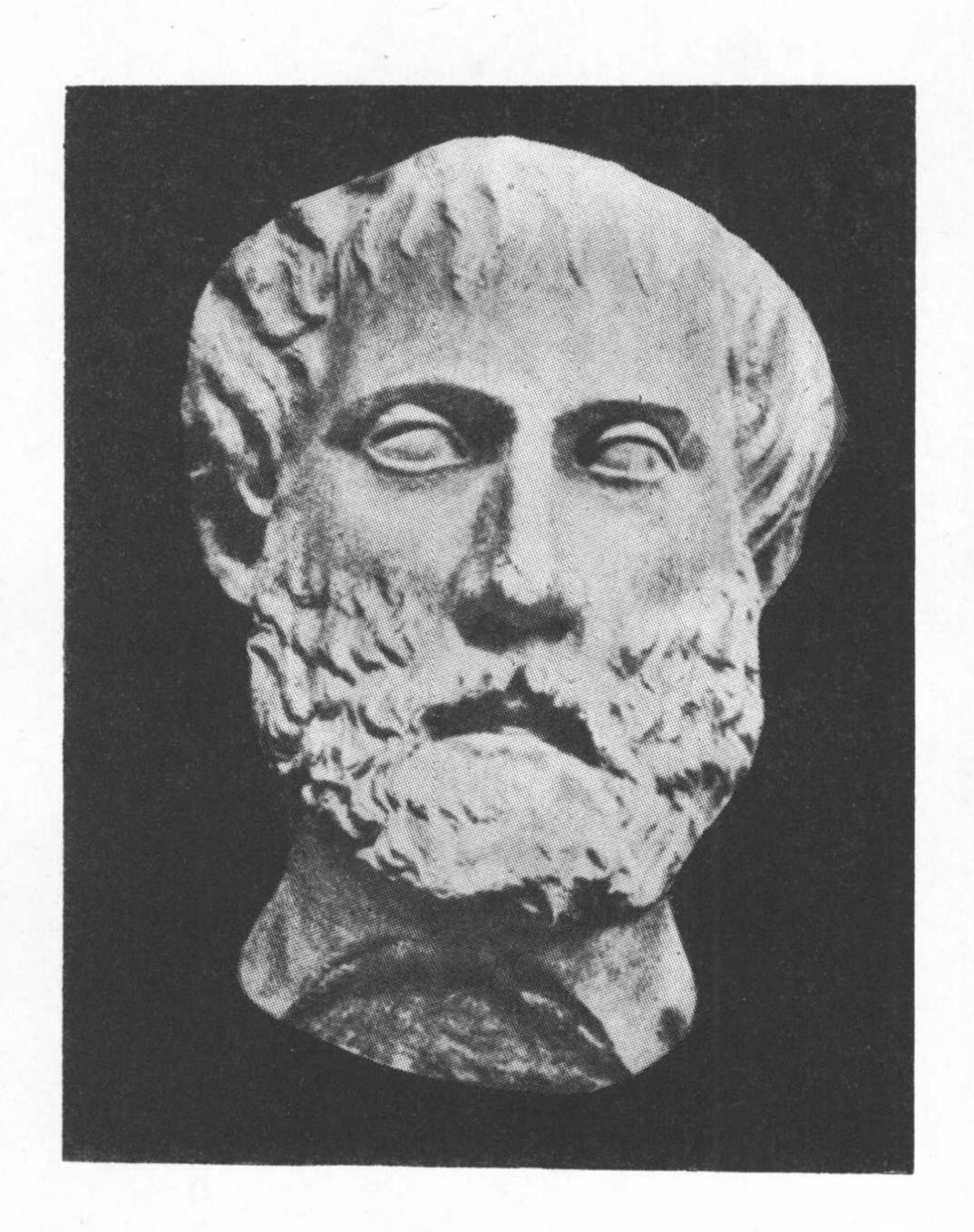
人 民 文 学 出 版 社 一九六二年·北京

Aristotelous PERI POIETIKES

Quintus Horatius Flaccus ARS POETICA

詩 学 * 詩 艺

人民文学出版社出版 (北京朝內大街320号) 北京新华印刷厂印刷 新华书店发行 书号1710 字数105,000 开本850×1168 毫米 1/32 印張5 5/16 播頁3 1962年12月北京第1版 1962年12月北京第1次印刷 印数: (葉) 0001-2000 册 定价(5)1.10元



亚理斯多德

目 次

밝	学	亚理斯多	德	(1)
	譯后	記	•••	(109)
	人名	索引	•••	(131)
	作品	索引	•••	(133)
計	艺		斯	(135)
	譯后	記	•••	(163)
	人名	余引	•••	(168)

-

.

•

.

•

•

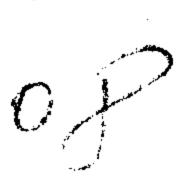
亚理斯多德

詩

学

罗念生譯

这个譯本中使用的括弧, 計分五种: ()号和(())(外括弧)表示亚理斯多德的插句和补充的字句; []表示 可疑的字句; []表示伪作; 〈〉表示后人补訂的字句。至于譯者补充的字句, 則在脚注中說明, 不加括弧。正文旁边的号碼是亚理斯多德的著作的手抄本頁碼。



第一章

关于詩的艺术本身①、它的种类、各种类的特殊功 1447a能,各种类有多少成分,这些成分是什么性质,詩要写得好,情节应如何安排,以及这門研究所有的其他問題,我們都要討論,現在就依自然的順序,先从首要的原理开头②。

史詩和悲剧、喜剧和酒神頌以及大部分双管簫乐和 竪琴乐——这一切实际上是摹仿③,只是有三点差别, 即摹仿所用的媒介不同,所取的对象不同,所采的方式 不同。

① "詩的艺术本身" 指詩的艺术这个屬,即詩的艺术的整体,和詩的艺术的"种类"相对。"詩的艺术"或解作"詩",以下同此。

② 按照"自然的順序","屬"(詩的艺术本身,即詩的艺术的整体) 在前,"种类"在后。"首要的原理"指有关詩的艺术本身的原理。

③ <u>亚理斯多德并不是认为史詩、悲剧、喜剧等都是摹仿,而是认为它們的創作过程是</u>摹仿。柏拉图认为酒神碩不是摹仿艺术。到了<u>亚理斯多德的时代,酒神碩已經</u>半戏剧化,因为酒神碩中的歌有些像戏剧中的对話,因此<u>亚理斯多德认为酒神</u>碩的創作过程也是摹仿。酒神碩采用双管簫乐,日神碩采用竪琴乐。此处所指的音乐是无歌詞的純双管簫乐和純竪琴乐,其中一些摹仿各种声响。

有一些人(或凭艺术,或靠經驗),用顏色和姿态来 制造形象,摹仿許多事物①,而另一些人②則用声音来 摹仿;同样,像前面所說的几种艺术,就都用节奏、語 言、音調来摹仿,对于后二种,或单用其中一种,或兼 用二种③,例如双管簫乐、竪琴乐以及其他具有同样功 能的艺术(例如排簫乐),只用音調和节奏(舞蹈者的摹 仿則只用节奏,无需音調,他們借姿态的节奏来摹仿各 种"性格"、感受和行动),而另一种艺术④則只用語言来 摹仿,或用不入乐的散文,或用不入乐的"韵文"⑤,若用 "韵文",或兼用数种,或单用一种,这种艺术至今〈沒有 1447b 名称〉⑥。(我們甚至沒有一个共同的名称来称呼索福戎

① "一些人"指画家和雕刻家。古希腊的雕刻上顏色。"經驗"原文作"习惯",指勤学苦练所得的經驗。总結經驗,掌握原則,則經驗上升为艺术。

② "另一些人"指游吟詩人、誦詩人、演員、歌唱家。

③ "节奏"是此处所說的几种艺术所必需的,但可以单独使用(即不附带"語言"或"音調"),例如舞蹈只使用节奏。若只使用"語言"(例如散文)或只使用"音調"(例如器乐),"节奏"也附带使用,因为只使用"語言"的散文和只使用"音調"的器乐也有"节奏"。若兼用"語言"和"音調"(例如抒情詩和戏剧),"节奏"还是附带使用。

④ "另一种艺术"抄本作"史詩"。

⑤ 亚理斯多德所說的"韵文"指狹义的"韵文"(与"歌曲"相对),只包括六音步长短短格(即英雄格,亦称史詩格)、三双音步(六音步)短长格和四双音步(八音步)长短格。酒神頌采用入乐的"韵文",史詩則采用不入乐的"韵文",即六音步长短短格。

⑧ "沒有名称"是后人塡补的。

和塞那耳科斯的拟曲与苏格拉底对話①;假使詩人用三双音步短长格或簫歌格或同类的格律②来摹仿,这种作品也沒有共同的名称——除非人們把"詩人"一詞附在这种格律之后,而称作者为"簫歌詩人"或"史詩詩人";其所以称他們为"詩人"不是因为他們会摹仿,而一概是因为他們采用某种格律③;即便是医学或自然哲学的論著,如果用"韵文"写成,习惯也称这种論著的作者为"詩人",但是荷馬与恩拍多克利除所用格律之外④,并无共同之处,称前者为"詩人"是合适的,至于后者,与其称为

① 索福戎(Sophron)是叙拉古 (Syrakousai)拟剧作家,公元前五世紀中叶的人。塞那耳科斯 (Xenarkhos)是索福戎的儿子,也是个拟剧作家。"苏格拉底对話"指描述苏格拉底的言行和生活的对話;是柏拉图和其他的人写的 (这种体裁并不是柏拉图首創的)。"苏格拉底对話" (例如柏拉图的早期对話)和"拟剧"很相似,这种对話也可称为"拟剧"。亚理斯多德在他的对話《詩人篇》的片段 (第72段)中认为索福戎的拟剧和阿勒克隆墨諾斯 (Alexamenos)的对話 (第一篇"苏格拉底对話")都是散文,并且都是"詩"(摹仿品)。亚理斯多德在此处指出沒有共同的名称来表示索福戎和塞那耳科斯的拟剧与苏格拉底对話,是用不入乐的散文写成的作品。亚理斯多德把他的老师柏拉图作为一个詩人(意即摹仿者)看待。柏拉图攻击詩人,他自己却也是个詩人。

② "簫"指双管簫, 簫歌格"(一譯挽歌格)是一种双行体,首行是六音步长短短格,次行是五音步,次行的节奏比較复杂,大体說来,仍是长短短格。"同类的格律"包括六音步长短短格。

③ <u>亚理斯多德认为这样称呼是不妥当的</u>;因为詩人所以被称为"詩人",是因为他是墓仿者,而不是因为他是某种格律的使用者。 在亚理斯多德看来,格律不是詩的主要因素。

"詩人",毋宁称为"自然哲学家";同样,假使有人兼用各种格律来摹仿,像开瑞蒙那样兼用各种格律来写《馬人》[混合体史詩],这种作品也沒有共同的名称。⑤)[也应称为詩人。]⑥这些艺术在这方面的差别,就是这样的。

有些艺术,例如酒神頌和日神頌⑦、悲剧和喜剧, 兼用上述各种媒介,即节奏、歌曲和"韵文",差别在于 前二者同时使用那些媒介,后二者則交替着使用⑧。

这就是各种艺术进行摹仿时所使用的种差®。

图 <u>图拍多克利</u> (Empedokles),是西西里的哲学家,公元前五世紀中叶的人,他的哲学著作是用六香步长短短格"韵文"写的。尽管 <u>亚理斯多德</u>在他的《詩人篇》中(片段第70段)认为<u>图拍多克利</u>的風格有詩意,但此处与阗正的詩作对举,他却认为他的作品不是"詩"。

⑥ "也应称为詩人"是伪作,与<u>亚理斯多德</u>的意思不合,参看第 5 頁注 3 。

② "酒神碩"和"日神碩"屬于抒情詩(参看第3頁注3),《詩学》中 只提及这两种抒情詩,而沒有专論抒情詩。此外,戏剧中的"合唱歌"也屬于抒情詩。"酒神碩"分节,"日神碩"不分节。

第二章

墓仿者所墓仿的对象既然是在行动中的人,而这种 1448a 人又必然是好人或坏人,——只有这种人才具有品格⑩, 〔一切人的品格都只有善与恶的差别〕——,因此他們 所摹仿的人物不是比一般人好,就是比一般人坏,〔或是 跟一般人一样〕,恰像画家描繪的人物,波呂格諾托斯笔 下的肖像比一般人好⑩, 泡宋笔下的肖像比一般人坏⑩, 〔狄俄倪西俄斯笔下的肖像則恰如一般人〕⑩,显然,上述

⑨ "种差"是使"种"呈現差別之物,此处指"媒介"。其他两种"种差"是"对象"与"方式"。

⑩ <u>亚理斯多德</u> 认为人的品格从行动中表現出来,品格是由行动养成的,因此只有在行动中的人才具有品格。

① 波呂格諾托斯 (Polygnotos) 是公元前五世紀名画家,他以古代英雄人物为題材。

⑫ 喜剧家阿里斯托芬称泡宋 (Pauson) 为画諷刺画的漫画家。

① 此处所指的<u>狄俄</u>尼西俄斯 (Dionysios) 大概不是<u>波呂格諾托斯</u>的同时代人与摹仿者 (他的画很可能也是以古代英雄人物 为 題材),而是公元前一世紀的人物画家。

各种摹仿艺术也会有这种差别,因为摹仿的对象不同而有差别。甚至在舞蹈、双管簫乐、竪琴乐里,以及在散文和不入乐的"韵文"里,也都有这种差别,〔例如荷馬写的人物比一般人好①,克勒俄丰写的人物则恰如一般人②〕,首創戏拟詩的塔索斯人赫革蒙③和《得利阿斯》的作者尼科卡瑞斯④写的人物却比一般人坏。酒神頌和日神頌也有这种差别;詩人可以像提摩忒俄斯和菲罗克塞諾斯摹仿圓目巨人那样摹仿不同的人物⑤。悲剧和喜剧也有同样的差别:喜剧总是摹仿比我們今天的人坏的人,

① 这句話举荷馬为例,使人怀疑是伪作,因为<u>亚理斯多德认为荷馬</u>还写过滑稽詩(参看第4章第2段),滑稽詩中的人物不会比一般人好。

② 据說<u>克勒俄丰</u>(Kleophon)曾用英雄格(六音步长短短格)写目常生活。

③ <u>塔索斯</u>(Thasos)是爱琴海北部的島屿。<u>赫革蒙</u>(Hegemon) 曾戏拟庄严的史詩。

② 《得利阿斯》("Deilias")意即"得罗斯故事"或"得利翁的故事"。 得罗斯(Delos,旧譯作提洛)是爱琴海上的一个小島。得利翁 (Delion)是玻俄提亚(Boiotia, 旧譯作比奧細亚)境內的一个 城市,靠近雅典領土阿提刻(Attike)。尼科卡瑞斯(Nikokhares)已不可考(我們所知道的尼科卡瑞斯却是一位喜剧詩人)。

⑤ 提摩芯俄斯 (Timotheos, 公元前 446—357)。 菲罗克塞諾斯 (Philoxenos, 公元前 435—380) 是个酒神碩作家。提摩芯俄斯 摹仿的圓目巨人波呂斐摩斯 (Polyphemos) 比一般人好, 菲罗克塞諾斯摹仿的波呂斐摩斯比一般 人 坏。波呂斐摩斯曾把俄底 修斯 (Odysseus) 和 他 的伙伴們关在他的石洞里,俄底修斯設 法把波呂斐摩斯的眼睛弄瞎之后,才得逃了出来。"不同的人物" 是补充的。

悲剧总是摹仿比我們今天的人好的人。

第三章

这些艺术的第三点差别,是摹仿这些对象时所采的方式不同。假如用同样媒介摹仿同样对象,既可以像<u>荷</u>思那样,时而用叙述手法,时而叫人物出場①,〔或化身为人物〕②,也可以始終不变,用自己的口吻来叙述,还可以使摹仿者③用动作来摹仿。

(正如开头时所說,摹仿須采用这三种种差,即媒介、对象和方式®。因此,索福克勒斯在某一点上是和 荷馬同类的摹仿者,因为都摹仿好人®;而在另一点上 却和阿里斯托芬屬于同类,因为都借人物的动作来摹仿®。有人說,这些作品所以称为 drama,就因为是借人 物的动作来摹仿®。多里斯人® 凭这点自称首創悲剧和

① "叫人物出場"根据厄尔斯的补訂譯出。

② 括弧里的話疑是伪作,因为亚理斯多德认为詩人化身为所摹仿的 人物而說話,即等于用自己的身分說話,而用自己的身分說話, 即不是摹仿,参看第 24 章第 4 段。

③ "摹仿者"指剧中人物,一說指演員。

④ 参看第1章末段及第7頁注9。

⑤ "都摹仿好人"一語不甚准确,参看第8頁注1。

⑥ 含有"表演"的意思。

⑦ 希腊文 drama (即戏剧) 一詞源出 dran,含有"动作"的意思, 所謂"动作",指演員的表演。

喜剧(希腊本部的墨加拉人自称首創喜剧,說喜剧起源于墨加拉民主政体建立时代®,西西里的墨加拉人®也自称首創喜剧,〔因为詩人厄庇卡耳摩斯是他們那里的人,他的时代比喀俄尼得斯和馬格涅斯早得多〕®;而伯罗奔尼撒的一些多里斯人®則自称首創悲剧),他們的证据是两个名詞:他們說他們称郊区乡村为 komai(雅典人称为 demoi)®,而 komoidoi 之所以得名字,并不是由于 komazein®一詞,而是由于他們不受尊重,被赶出城市而流浪于 komai,又說他們称"动作"为 dran®,而雅典 1448b人則称为 prattein ®。))

关于摹仿的种差、它們的种类和性质,就讲到这里 为止。

⁸ 多里斯(Doris)人是一支古希腊民族,于公元前十一世紀到十世紀期間来到伯罗奔尼撒(Peloponnesos)。

⑨ 墨加拉 (Megara) 在阿提刻西边。墨加拉人曾于公元前 600 年 左右推翻僭主法阿革涅斯 (Theagenes),建立民主政体。

⑩ 墨加拉人曾往西西里移民,建立許布萊亚 (Hyblaia) 城。

① 厄庇卡耳摩斯 (Epikharmos) 是公元前六世紀喜剧詩人,据說他和福耳摩斯 (Phormos) 首先放棄諷刺剧而写世态喜 剧。喀俄尼得斯 (Khionides) 和馬格涅斯 (Magnes) 是公元前五世 紀上半叶雅與喜剧詩人。

⑩ 伯罗奔尼撒是希腊南部的半島。此处所說的多里斯人指 西庫俄尼亚 (Sikyonia,旧譯作息启温)人。

③ 括弧里的話是亚理斯多德的話,不是多里斯人的話。

個 希腊文 komazein 是"狂欢"的意思。

⑤ 参看第9頁注7.

第四章

一般說来,詩的起源仿佛有两个原因® 都是出于人的天性。人从孩提的时候起就有摹仿的本能(人和禽兽的分別之一,就在于人最善于摹仿,他們最初的知識就是从摹仿得来的),人对于摹仿的作品总是感到快感。經驗证明了这样一点:事物本身看上去尽管引起痛威,但維妙維肖的图像看上去却能引起我們的快感,例如尸首或最可鄙的动物形象。(其原因也是由于求知不仅对哲学家是最快乐的事,对一般人亦然,只是一般人求知的能力®比較薄弱罢了。我們看見那些图像所以感到快感,就因为我們一面在看,一面在求知,断定每一事物是某一事物,比方說,"这就是那个事物"。假如我們从来沒有見过所摹仿的对象,那么我們的快感就不是由于

⁽⁶⁾ 多里斯人自称首創喜剧,因为喜剧演員的名称 komoidoi是由于喜剧演員曾流落于 komai (多里斯人这样称 郊 区 乡 村) 而得到名字的; 多里斯人自称首創戏剧 (包括悲剧 和喜 剧),因为"戏剧"一词源出他們的方言中表示"动作"的 dran; 如果戏剧是雅典人首創的,則"戏剧"一词应当是由雅典方言的 prattein (动作) 引伸出来的 pragma 一字,而不应当是 drama。

¹⁸⁾ 或解作"感受这种快乐的能力"。

摹仿的作品^①,而是由于技巧或着色或类似的原因。)摹仿出于我們的天性,而音調威和节奏威(至于"韵文"則显然是节奏的段落)^② 也是出于我們的天性,起初那些天生最富于这种資质的人,使它一步步发展,后来就由临时口占而作出了詩歌。

詩由于固有的性质不同而分为两种③: 比較严肃的人摹仿高尚的行动,即高尚的人的行动,比較輕浮的人則摹仿下劣的人的行动,他們最初写的是諷刺詩,正如前一种人最初写的是頌神詩和贊美詩; 在这些詩里,出現了与它們相适合的"韵文"④("諷刺格"一詞現今所以被采用,就是因为人們會用来彼此"諷刺");古代詩人有的写英雄格⑤的詩,有的写諷刺格的詩。 荷馬以前,諷刺詩人大概很多,我們却举不出諷刺詩来; 但是从荷馬起,就有这种詩了,例如荷馬的《馬耳癸忒斯》和同类的作品⑥。荷馬从他的严肃的詩說来,是个眞正的詩人,

① 指画中的形象。

② 如果整首詩是用一种节奏写成的,則每行詩只是节奏的一个段落。关于"韵文"参看第4頁注5。

③ 詩分为两种,是由于它固有的性质不同,而性质不同,是由于所 墓仿的对象不同。或解作:"由于詩人的个性不同,詩便分为两种。"

② 譯文根据厄尔斯的改訂譯出。"这些詩"指諷刺詩、頌神詩和贊 美詩。"韵文"抄本作"諷刺格",指四双晉步短长格。如保留'諷刺格",則"这些詩"专指上文所說的"諷刺詩"

⑤ 即六音步长短短格。

因为唯有他的摹仿既尽善尽美,又有戏剧性,并且因为他最先勾画出喜剧的形式,写出戏剧化的滑稽詩,不是 諷刺詩;他的《馬耳癸忒斯》跟我們的喜剧的关系®,有 如《伊利亚特》和《奥德賽》跟我們的悲剧的关系。 1449a

自从喜剧和悲剧® 偶尔露头角,那些从事于这种詩或那种詩的写作的人們,® 由于詩固有的性质不同®,有的由諷刺詩人变成喜剧詩人,有的由史詩詩人变成悲剧詩人,因为这两种体裁比其他两种® 更高,也更受重視。

悲剧的形式,就悲剧形式本身和悲剧形式跟观众

⑥ 此句(自"荷馬以前"起)根据厄尔斯的改訂,自上文"贊美詩"后移至此处。《馬耳癸志斯》("Margites")是一首滑稽詩,不是諷刺詩,描写一个名叫馬耳癸志斯的傻子,他甚至問他母亲他是母亲的儿子还是父亲的儿子(殘詩第4段)。此詩采用"英雄格",其中偶尔有"諷刺格"(四双音步短长格)詩行。此詩大概是公元前六世紀的戏拟詩, 丼非荷馬所作, 只存片段。

⑦ 摹仿滑稽事物的喜剧(参看第5章第1段),不是指"旧喜剧"(例如阿里斯托芬的政治諷刺剧),更不是指"新喜剧",因为亚理斯多德去世那一年,"新喜剧"的創始者米南德(Menandros)才开始参加戏剧比賽。亚理斯多德心目中的喜剧主要是早期的世态喜剧和"中期喜剧"("中期喜剧"中也有世态喜剧)。亚理斯多德认为,严格的說,《馬耳癸忒斯》并不是諷刺詩,而是滑稽詩,因此它开了喜剧的先河。

⑧ 指荷馬詩中的喜剧成分和悲剧成分。

⑨ "这种 詩" 指喜 剧,"那种 詩" 指悲 剧。"人 們" 指<u>忠斯庇斯</u> (Thespis) 等早期悲剧詩人,不是指埃斯庫罗斯和索福克勒斯。

⑩ 或解作"由于詩人的个性不同"。

① "这两种"指喜剧和悲剧,"其他两种"指諷刺詩和史詩。

的关系来考察,是否已趋于完美,乃另一問題。①总之,悲剧是从临时口占发展出来的(悲剧如此,喜剧亦然,前者是从酒神頌的临时口占②发展出来的,后者是从下等表演③的临时口占发展出来的,这种表演至今仍在許多城市流行),后来逐渐发展,每出現一个新的成分,詩人們就加以促进;經过許多演变,悲剧才具有了它自身的性质④,此后就不再发展了。埃斯庫罗斯首先把演員的数目由一个增至两个,并减削了合唱歌,使对話成为主要部分。〔索福克勒斯把演員增至三个,并采用画景⑤。

① 关于悲剧形式跟观众的关系,参看第26章。

② 酒神碩是本章第2段中所說的"碩神詩"的一种。"临时口占"原文意思是"带头者",指酒神碩的"回答者",由酒神碩的作者扮演,他回答歌队长提出的問題。这个"回答者"实际上是一个演員。

③ 十一世紀抄本及十五世紀抄本均作"下等表演"(十世紀由叙利亚文譯成的阿拉伯文譯本也是这个意思),大概是一种滑稽表演, 公元前六世紀初,墨加拉和西西里即有这种表演。只有一种十五世紀抄本作"法罗斯歌"(phallos,意即"崇拜阳物的歌"),阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》("Akharneis")中有一只"法罗斯歌"(第 261 到 279 行)。

④ 下文即解釋悲剧如何获得它的性质,即采用对話和适合口語的 短长节奏。

⑤ 此句疑是伪作,因为所謂第一个"演員"实际上是第二个演員,所謂第二个"演員",实际上是第三个演員,而原来的"回答者"則是第一个演員(参看本頁注 2),并且因为公元前五世紀名画家阿伽塔耳科斯(Agatharkhos)曾为埃斯庫罗斯繪制古希腊悲剧演出中的第一幅画景。

悲剧并且具有了长度,它从薩堤洛斯剧发展出来,拋棄了簡略的情节和滑稽的詞句,經过很久才获得庄严的風格;〕① 悲剧拋棄了双四音步长短格而采取短长格②。他們起初是采用四双音步长短格,是因为那种詩体跟薩堤洛斯剧相似,并且和舞蹈更容易配合③;但加进了对話之后,悲剧的性质就发現了适当的格律;因为在各种格律里,短长格最合乎談話的腔調,证据是我們互相談話时就多半用短长格的調子;我們很少用六音步格④,除非拋棄了說話的腔調。至于場数的增加⑤ 和傳說中提起

① "悲剧并且具有了长度"句中的"长度"或解作"宏偉性"。这句意思不明白,或解作: "悲剧抛棄了簡略的故事而获得长度, 对拋棄了滑稽的詞句; 由于悲剧是从薩堤洛斯剧发展出来的, 所以經过許久, 它才获得庄严的風格。" 此段疑是伪作, 特別因为亚理斯多德剛才說过, 悲剧是从酒神颈发展出来的。 亚历山大里亚的学者們曾否认悲剧是从薩堤洛斯剧发展出来的。 藍堤洛斯意即"羊人", 羊人年輕, 是人形而具有羊耳和羊尾。此外还有塞勒諾斯(seilenos), 意即"馬人", 馬人年长, 是人形而具有馬耳和馬尾(与通常所說的馬身人头的馬人肯陶洛斯有区別)。羊人和馬人都是酒神处俄倪索斯的伴侶。 薩堤洛斯剧是一种笑剧, 剧中的歌队由羊人或馬人組成。最初的薩堤洛斯剧是一种笑剧, 剧中的歌队由羊人或馬人組成。最初的薩堤洛斯剧是"羊人剧"; 公元前五世紀雅典的薩堤洛斯剧則包括"馬人剧"在內(当日的雅典剧作家把"羊人"和"馬人"混在一起使用, 因此"馬人剧"也称为"薩堤洛斯剧")。

② 指"三双音步短长格",即六音步短长格。

③ 最初的悲剧很生动活潑,跟薩堤洛斯剧相似,也只是相似而已。 长短格节奏是舞蹈节奏,参看第 24 章第 3 段。

④ 指六音步长短短格,即史詩格。

的作为装飾的其他道具®,就算討論过了⑦;因为一一細 述就太費事了。

第五章

(如前面®所說,喜剧是对于比較坏的人的摹仿,然而,"坏"不是指一切恶而言,而是指丑而言,其中一种是滑稽。滑稽的事物是某种錯誤或丑陋,不致引起痛苦或伤害, 現成的例子如滑稽面具,它又丑又怪,但不使人感到痛苦。)

悲剧的演变以及那些改革者,我們是知道的,但喜剧当初不受重視,沒有人注意,〔执政官分配歌队給喜剧 1449b 詩人,是很晚的事,前此喜剧詩人都是自願参加的,〕⑨等到所謂"喜剧詩人"見于記載的时候,喜剧已經有了一定的形式了。誰介紹面具或"开場",誰增加演員的数目以

⑤ "場"是两只合唱歌之間的部分。古<u>希腊</u>悲剧由两三場增加到五 六場。

⑥ 指面具、服装等。

⑦ 《詩学》是讲稿,故有这类文体,显得不連貫。

图 指第2章。

⑧ 雅典执政官于报名参加戏剧竞赛的詩人中挑选三名,給他們每人一个歌队。喜剧竞賽大概是公元前487年才开始的。括弧里的話疑是伪作,因为喜剧得到政府承认之后,喜剧詩人参加戏剧比赛,仍然是自願的事。

及誰作这类的事,已經无法知道。喜剧有布局是从<u>西西</u>里开始的[由厄庇卡耳摩斯与福耳弥斯首創]①;雅典詩人中克剌忒斯②首先放棄諷刺形式,而編写具有普遍性的情节,亦即布局③。

史詩和悲剧相同的地方,只在于史詩也用"韵文"来摹仿严肃的行动,規模也大;④不同的地方,在于史詩純粹用"韵文"⑤,而且是用叙述体;就长短而論,悲剧力图以太阳的一周为限,或者不起什么变化,史詩則不受时間的限制,这也是两者的差別,虽然悲剧原来也和史詩一样不受时間的限制®。

① "福耳弥斯"(Phormis)系"福耳摩斯"(Phormos)之誤,福耳摩斯是旧喜剧詩人,死于公元前478年。

② 克刺忒斯(Krates)是公元前五世紀中叶旧喜剧詩人。

③ 意即写出一个具有普遍性的大綱,其中沒有細节和人物的名字。

④ 譯文根据厄尔斯的改訂譯出。"規模也大"指史詩和悲剧都很长。 生津本作: "用大的韵文来摹仿重大事件",但韵文无大小之分。 或解作"用雄壮的韵文",但悲剧的韵文丼不雄壮。

⑤ 悲剧用"韵文"(三双香步短长格),史詩也用"韵文"(六香步长短短格),区别在于悲剧还用歌曲,而史詩則只用"韵文",不用歌曲,参看第24章第3段。

⁸ 史詩和悲剧規模都大,但长短不同,"悲剧力图以太阳的一周为限"一語,原文直譯是: "悲剧力图存留于太阳的一周之內",意即在太阳的一周之內演出之意。"太阳的一周"指白天,白天的时間长短不一,从九小时到十五小时。古雅典悲剧于一二月之間及三四月之間上演(限于白天),每个悲剧詩人上演三出悲剧和一出薩堤洛斯剧,占一天时間,但只有六至七、八小时,这一段时間决定悲剧的长度,三出悲剧和一出薩堤洛斯剧共五六千行(每出悲剧平均約1400行)。参看第7章末段。"或者不起什么

至于成分,有些是两者所同具,有些是悲剧所独有⑦。因此能辨别悲剧的好坏的人,也能辨别史詩的好坏,因为史詩的成分,悲剧都具备,而悲剧的成分,則不是都在史詩里找得到的。

第六章

用六音步格来摹仿的詩和喜剧,以后再談®。現在

变化",是对史詩的长度而言。《伊利亚特》长达15693行,《奥德 賽》也有12105行。史詩在一个白天朗誦不完,第二天可以继續 ,朗誦。悲剧原来也很长,到后来才"力图以太阳的一周为限"。 亚理斯多德在第7章末段对"不起什么变化"一語有所解釋,他 认为悲剧的本质規定它应有一定的长度,不起什么变化。但是 絕大多数学者,包括意大利学者琴提奥(Cinthio)在內,都把 这句話的意思解作:"就长度而論,悲剧力图以太阳的一周为限, 或者超过一点。"他們认为"长度"是指剧中时間的长短,指十 二小时或二十四小时。琴提奥約于1545年根据这句話制定了"三 整一律"(一譯"三一律")中的"时間整一律"(即剧中时間应以 一昼夜,甚至十二小时为限)。其实剧中的时間是难以钟点計算 的。"或者超过一点"一語沒有什么意义。至于說史詩中的时間 不受限制,也不合荷馬史詩的情况,《伊利亚特》中的情节約占一 五十天,《奥德賽》中的情节占四十一天,但两詩中的大部分时 間是"虚"的,其中沒有重大事件发生;《伊利亚特》只写四天的 战斗,《奥德賽》也只写几天的活动。所以不能說史詩中的时間 不受限制。

⑦ "成分" 見第 6 章第 3 到 4 段。两者所同具的成分指情节、"性格"、言詞和"思想", 悲剧所独有的成分指"形象"和歌曲。

討論悲剧,先根据前面所述,給它的性质下个定义。

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿;它的媒介是語言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用^⑨;摹仿方式是借人物的动作来表达^⑩,而不是采用叙述法;借引起怜惯与恐惧^⑪来使这种情感得到陶冶^⑫。((所謂"具有悦耳之音的語言",指具有节奏和音調(亦即歌曲)^⑥的語言;所謂"分別使用各种",指某些部分单用"韵文",某些部分則用歌曲^⑥。))

⑧ "用六音步格来摹仿的詩"指史詩。<u>亚理斯多德</u>在第 23 到 24 章 討論史詩。至于《詩学》論喜剧的部分則已失傳。

⑤ 参看第1章第4段末句。

⑩ 含有"表演"的意思。

① "恐惧"指观众害怕自己遭受英雄人物所遭受的厄运而发生的恐惧。或解作"为英雄人物担心害怕"。

¹⁷ 章第 2 段中"净罪礼"一語),作医学术語,意思是"净洗"(参看第 17 章第 2 段中"净罪礼"一語),作医学术語,意思是"宣泄"或"求 平衡"。亚理斯多德认为人应有怜惯与恐惧之情,但不可太强或 太弱。他并且认为情感是由习惯养成的。怜惯与恐惧之情 太强 的人于看悲剧演出的时候,只发生适当强度的情感;怜憫 与恐惧之情太弱的人于看悲剧演出的时候,也能发生适当强度的情感,这两种人多看悲剧演出,可以养成一种新的习惯,在这个习惯里形成适当强度的情感。这就是悲剧的 katharsis 作用。一般学者把这句話解作"使这种情感得以宣泄",也有一些学者把 这句話解作"使这种情感得以净化"。参看"卡塔西斯箋釋"一文(見《剧本》,1961 年 11 月号)。

① 括弧里的四个字是<u>亚理斯多德</u>的原話。<u>亚理斯多德曾在第1章</u> 第4段用"歌曲"代替"音調",参看第7頁注8。

^{(4) &}quot;韵文"用于对話中,"歇曲"用于合唱歌中。

悲剧中的人物既借动作来摹仿,那么"形象"的装飾②必然是悲剧艺术的成分之一,此外,歌曲和言詞也必然是它的成分,此二者是摹仿的媒介。言詞指"韵文"的組合②,至于歌曲的意思則是很明显的。

悲剧是行动的摹仿,而行动是由某些人物③来表达的,这些人物必然在"性格"和"思想"两方面都具有某些特点,(这决定他們的行动的性质〔"性格"和"思想"是行 1450a 动的造因〕④,所有的人物的成敗取决于他們的行动⑤);情节是行动的摹仿(所謂"情节"⑥,指事件的安排),"性格"是人物的品质的决定因素,"思想"指证明論点或讲述真理的話,⑦因此整个悲剧艺术的成分必然是六个⑥——因为悲剧艺术是一种特別艺术⑩——(即情节、

① 指面具和服装。

② 指对話。

③ 原文意思是"行动者"。

④ "'性格'和'思想'是行动的造因"一語,是上一句話的釋义,疑 是伪作。

⑤ "性格"和"思想"使人物具有某种道德品质, 道德品质决定人物的行动, 行动决定人物的事业的成败。

⑥ 在《詩学》中,"情节"指主要情节,有时候可譯为"布局"。

② <u>亚理斯多德</u>曾在上文說明,人物的道德品质是由"性格"和"思想"决定的,他在此处却认为人物的道德品质只是由"性格"决定的。他并且在此处把"思想"界定为"話",其实是指一种思考力、一种使人說出某种話的能力,参看本章第10段。

^{8 &}quot;整个悲剧艺术"牛津本作"每出悲剧"。亚理斯多德曾在本章第6段提起沒有"性格"的悲剧,可見并不是每出悲剧都必須具有这六个成分。

"性格"、言詞、"思想"、"形象"与歌曲),其中之二是摹仿的媒介,其中之一是摹仿的方式,其余三者是摹仿的对象⑩,悲剧艺术的成分尽在于此。剧中人物⑪〔一般的說,不只少数〕都使用此六者;整个悲剧艺术⑫包含"形象"、"性格"、情节、言詞、歌曲与"思想"。

六个成分里,最重要的是情节,即事件的安排;因为悲剧所摹仿的不是人,而是人的行动、生活、幸福,〔〈幸福〉与不幸系于行动〕⑬;悲剧的目的不在于摹仿人的品质,而在于摹仿某个行动;剧中人物的品质是由他們的"性格"决定的,而他們的幸福与不幸,則取决于他們的行动。他們不是为了表現"性格"而行动,而是在行动的时候附带表現"性格"。因此悲剧艺术的目的在于組織情节(亦即布局),在一切事物中,目的是最关重要的。

悲剧中沒有行动,則不成为悲剧,但沒有"性格", 仍然不失为悲剧。大多数現代詩人@的悲剧中都沒有

⑨ 或解作"悲剧的好坏即取决于此六者"。

⑩ "其中之二"指言詞和歌曲,"其中之一"指"形象","其余三者" 指情节、"性格"和"思想"。

⑪ 原文是"他們",或解作"詩人們"。

⑫ "整个悲剧艺术"或解作"每出悲剧",参看第20頁注8。

① 括弧里的話是上文"幸福"一詞的釋义,这句話談論現实生活,不是談論剧中人物的遭遇。或将上句及此句 改 为: "而是 人 的行动、生活、幸福〈与不幸,〔幸福〉与不幸系于行动〕"。

④ 指欧里庇得斯以后的詩人(包括欧里庇得斯)。

"性格",一般說来,許多詩人^①的作品中也都沒有"性格",就像宙克西斯的繪画^②跟波呂格諾托斯的繪画的 关系一样,波呂格諾托斯善于刻划"性格",宙克西斯的 繪画則沒有"性格"。

(再說,如果有人能把一些表現"性格"的話以及巧妙的言詞和"思想"連串起来,他的作品还不能产生悲剧的效果;一出悲剧,尽管不善于使用这些成分,只要有布局,即情节有安排,一定更能产生悲剧的效果。就像繪画里的情形一样:用最鮮艳的顏色随便塗抹而成的 1450b 画,反不如在白色底子上勾出来的素描肖像那样可爱。③此外,悲剧所以能使人惊心动魄,主要靠"突轉"④与"发現",此二者是情节的成分。)

此点还可以这样证明,即初学写詩的人总是在学会 安排情节之前,就学会了写言詞与刻划"性格",早期詩 人也几乎全都如此。

① 指一般詩人,不专指悲剧詩人。

② 宙克西斯(Zeuxis, 公元前424-380) 画的是理想人物。

③ 这句(自"就像"起)自本章第9段中的"'性格'則占第二位"后面移至此处。"白色底子"指装用来潤皮肤的橄欖油的土瓶的白色底子,其上繪着人物。"在白色底子上"或解作"用粉笔在黑色底子上"。

④ 指意外的轉变。悲剧中的主人公的处境不是由順境轉入逆境,就是由逆境轉入順境;有一些轉变是逐漸形成的,有一些轉变是 突然发生的,参看第11章第1段。或解作"事与願違"的轉变,即动机与效果相反。

因此,情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂①;"性格"则占第二位。② 悲剧是行动的摹仿,主要是为了摹仿行动,才去摹仿在行动中的人。

"思想"占第三位。"思想"是使人物說出当时当地所可說,所宜說的話的能力,[在对話中]这种活动屬于倫理学或修辞学范圍;旧日的詩人使他們的人物的話表現道德品质,現代的詩人却使他們的人物的話表現修辞才能。③

① 在亚理斯多德的生物学中,"灵魂"是人的架子。亚理斯多德认为"情节"是悲剧的架子。

② 以上一段多(自"此外,悲剧所以能使人惊心动魄"起)是从"更能产生悲剧的效果"(即 1450a 的末句)后面移至此处的。

原文直譯是: "这是政治学或修辞学范圍內的事; 旧日的詩人使 他們的人物用政治方式讲話,現代的詩人使他們的人物用修辞方。 式讲話。"一般学者认为亚理斯多德指旧日的詩人(例如埃斯庫 罗斯和索福克勒斯)的悲剧中的人物屬于上层貴族, 他們 說 話 有政治家風度,而現代的詩人(指欧里庇得斯及公元前四世紀 的悲剧詩人)的悲剧中的人物却像演說家那样讲話,尽巧辯之能 事。这种解釋与上下文的意思不銜接。 亚理斯多德所說的 政治 学包含倫理学,而且主要是倫理学,此处指的应是倫理学;亚理 斯多德所說的政治,主要指社会道德(参看第92頁注15); 道德品质取决于人的"性格"和行动。此处所說的"思想"与"性 格"有关,故說屬于"倫理学范圍"。"思想"屬于修辞学范閱, 参看第19章第1段。剧中人物可以按照人物自己的"性格",說 出当时当地所可說, 所宜說的話, 也以按照修辞学原 則 (即 雄 辯原則), 說出当时当地所可說, 所宜說的話, 尽巧辯之能事。 所謂"用政治方式"即用表現道德品质,表現"性格"的方式之意; 当然,雄辯家也注意表現自己的"性格",顾及观众的"性格",

"性格"指显示人物的抉擇的話,〔在某些場合,人物的去取不显著时,他們有所去取〕;一段話如果一点不表示說話的人的去取,則其中沒有"性格"。"思想"指证明某事是真是假,或讲述普遍真理的話。

語言的表达占第四位(我所指的仍是前面所說的那个意思,即所謂"表达",指通过詞句以表达意思,不管我說"通过'韵文'"或"通过語言",这句話的意思都是一样的)。④ 在其余成分中,歌曲[占第五位] 最为悦耳⑤。"形象"固然能吸引人,却最缺乏艺术性,跟詩的艺术关系最淺,因为悲剧艺术的效力即使不倚靠比賽或演員,也能产生;况且"形象"的装扮多倚靠服装面具制造者的艺术,而不大倚靠詩人的艺术。

但是,对他們說来,这不是主要的事。旧日的詩人的悲剧中都有"性格",大多数現代的詩人的悲剧中,則沒有"性格"(見本章第6段),只有"思想"。此段談"思想",但涉及"性格",亚理斯多德害怕众門徒把"思想" 混作"性格",因此在下文說明它們的区別。

④ 亚理斯多德曾在本章第 3 段說,"言詞指'韵文'的組合",这时候他改用"語言的表达"一語,此語和前面的話似不相同,因此他随即加以解釋,說意思沒有变。"語言的表达占第四位"一語根据抄本譯出, 生津本改訂为:"在有关語言的成分中,言詞占第四位。"此处的最后一句(自"不管"起),一般誤解为:"用韵文或散文来傳达,是一样的。"

⑤ 实际上是說比言詞更为悅耳,参看本章第2段。

第七章

各成分旣已界定淸楚,現在討論事件应如何安排, 因为这是悲剧艺术中的第一事,而且是最重要的事。

按照我們的定义,悲剧是对于一个完整而具有一定 长度的行动的摹仿(一件事物可能完整而缺乏长度)。所 謂"完整",指事之有头,有身,有尾。所謂"头",指事 之不必然上承他事,但自然引起他事发生者;所謂"尾", 恰与此相反,指事之按照必然律或常規自然的上承某事 者,但无他事继其后;所謂"身",指事之承前启后者。 所以結构完美的布局不能随便起訖,而必須遵照此处所 說的方式。

再則,一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分組成之物^①——不但它的各部分应有一定的安排,而且它的体积也应有一定的大小;因为美要倚靠体积与安排^②,一个非常小的活东西不能美,因为我們的观察处于不可感知的时間內,以致模糊不清^③;一个非常大的活东西,例如一个一千里^④长的活东西,也不能美,因为不 1451a

① 包括自然界的創造物和人工制成品。

② 此段以有机体比喻艺术結构。柏拉图也曾以"有生命的东西"比喻文章的结构,参看《柏拉图文艺对話集》(朱光潜譯),人民文学出版社 1959 年版(以后注中提到此书,都指这一版,不另注明)第 139 頁。此段中的"活东西"或解作"画像"。

能 覽而尽,看不出它的整一性;因此,情节也須有长度(以易于記忆者为限),正如身体,亦即活东西,⑤ 須有长度(以易于观察者为限)一样。(长度的限制一方面是由比賽与观剧的时間而决定的⑥ [与艺术无关〕⑦——如果須比賽一百出悲剧,則每出悲剧比賽的时間应以漏壶来限制®,据說从前會有这种事——另一方面是由戏剧的性质而决定的。)[限度]⑩ 就长度而論,情节只要有条不紊,則越长越美;一般的說,长度的限制只要能容許事件相继出現,按照可然律或必然律能由逆境轉入順境⑩,或由順境轉入逆境,就算适当了。

③ 在<u>亚理斯多德的</u>视觉理論中,物件的大小与观察的时間成正比例,一个太小的东西不耐久看,轉瞬之間,来不及观察,看不清它的各部分的安排和比例。

④ 一希腊里約合 180 公尺。

⑤ 譯文根据抄本譯出。<u>牛津</u>本改訂为"正如那些由若干部分組成之物和活东西"。

⑥ 参加悲剧比賽的人数有限制(限制三人参加);时間的限制(每人上演一天)影响剧的长度,参看第5章第3段及第17頁注6。

⑦ "与艺术无关"一語疑是后人的批語,指明"比赛与观剧的时間" 对长度的限制是外因,与艺术无关。

⑧ 如果每次比賽有二十五个悲剧詩人参加(每人上演三出悲剧和一 出鏖堤洛斯剧),則每人不能占一天(每个戏剧节只演三天戏), 而应以漏壶来限制每人应占的时間。

⑨ "限度"一詞是后人的批語,指下句所讲的是长度的限制。

⑩ 有些古希腊悲剧(例如欧里庇得斯的《伊非革涅亚在陶洛人里》 ("Iphigeneia he en Taurois")中的主人公的处境由逆境轉入 順境。古希腊人对悲剧的概念着意在"严肃",不着意在"悲"。

第八章

有人认为只要主人公是一个,情节就有整一性,其实不然;因为有許多事件——数不清的事件发生在一个人身上,其中一些是不能并成一桩事件的;同样,一个人有許多行动,这些行动是不能并成一个行动的。那些写《赫剌克勒斯》①、《忒修斯》②以及这类詩的詩人好像都犯了錯誤;他們认为赫剌克勒斯是同一个人,情节就有整一性。惟有荷馬在这方面及其他方面最为高明,他好像很懂得这个道理,不管是由于他的技艺或是本能。他写一首《奥德賽》③时,并沒有把俄底修斯的每一件經历,例如他在帕耳那索斯山上受伤,在远征軍动員时装疯④(这两桩事的发生彼此間沒有必然的或可然的联

① 《赫剌克勒斯》("Herakleis")是一首描写 希腊英雄赫剌克勒斯 (Herakles)的史詩。

② 《芯修斯》("Theseis")是一首描写雅典英雄芯修斯(Theseus)的 史詩。

③ 泛指一首写<u>希腊英雄俄医修斯</u>的故事的史詩,这种史詩可命名为《奧德賽》。

④ 俄底修斯在帕耳那索斯(Parnassos)山上打猎时,被野猪用牙齿刺伤。荷馬的《奧德賽》曾写俄底修斯被野猪刺伤,見第19卷第392到466行,但荷馬只是把这个故事作为一个"穿插",并沒有把它放在主要情节里,"穿插"不在主要情节之內。

系),都写进去,而是环繞着一个像我們所說的这种有整一性的行动①构成他的《奧德賽》,他幷且这样构成他的《伊利亚特》。②

在詩里③,正如在別的摹仿艺术里一样,一件作品 只摹仿一个对象;情节既然是行动的摹仿,它所摹仿的 就只限于一个完整的行动,里面的事件要有紧密的組織, 任何部分一經挪动或刪削,就会使整体松动股节。要是 某一部分可有可无,并不引起显著的差異,那就不是整 体中的有机部分。

第九章

根据前面所述^④,显而易見,詩人的职責不在于描述已发生的事,而在于描述可能发生的事,即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与詩人的差別不在于 ^{1451b} 一用散文,一用"韵文";希罗多德的著作可以改写为"韵文",但仍是一种历史,有沒有韵律都是一样;两者

① 指俄底修斯回家这一行动。

② 意即环繞着阿喀琉斯的忿怒而构成他的《伊利亚特》。

③ "在詩里"是补充的。

④ "前面"指第7、8两章,亚理斯多德曾在該两章强調可然律和必然律以及情节的有机联系,并且暗示《赫刺克勒斯》和《芯修斯》(見第8章第1段)是历史(古希腊人认为古代英雄傳說是他們的祖先的历史),不是詩。

的差別在于一叙述已发生的事,一描述可能发生的事。 因此,写詩这种活动比写历史更富于哲学意味,更被严 肃的对待①,因为詩所描述的事带有普遍性,历史則叙 述个別的事。所謂"有普遍性的事",指某一种人,按照 可然律或必然律,会說的話,会行的事,詩要首先追求 这目的,然后才給人物起名字②;至于"个别的事"則是 指亚尔西巴德③ 所作的事或所遭遇的事。在喜剧④,这 一点已經是很明显的了,喜剧詩人先按照可然律組織情 节,然后給人物任意起些名字,而不是像写諷刺剧⑤的 詩人那样,写个別的人。在悲剧中,詩人們却坚持采用 历史人名,理由是:可能的事是可信的;未曾发生的事, 我們还难以相信是可能的,但已发生的事,我們却相信 显然是可能的;因为不可能的事不会发生⑤。但有些悲 剧却只有一两个是熟悉的人物®,其余都是虚构的;有 些悲剧甚至沒有一个熟悉的人物,例如阿伽同的《安透 斯》③,其中的事件与人物都是虚构的,可是仍然使人喜 爱。因此不必专采用那些作为悲剧題材的傳統故事。那

① 或解作: "詩比历史更富于哲学意味、更高", 所謂"更高", 指 更有价值, 地位更高。

② 詩要先按照可然律或必然律布置情节(亦即"有普遍性的事"), 然后才給人物起名字,参看第 17 章第 2 段。

③ 亚尔西巴德 (Alkibiades, 公元前 450? —404) 是雅典政治家和軍事家。

④ 参看第13頁注7。

⑤ 或解作"諷刺詩"。

样作是可笑的;因为甚至那些所謂熟悉的人名,也仅为少数人熟悉[®],尽管如此,仍然为大家喜爱。

根据前面所述⑩,显而易見,与其說詩的創作者是"韵文"的創作者,毋宁說是情节的創作者;因为他所以成为詩的創作者,是因为他能摹仿,而他所摹仿的就是行动。⑪即使他写已发生的事,仍不失为詩的創作者;

- ⑦ 指傳說中的英雄人物。
- ⑧ 阿伽同 (Agathon) 約死于公元前 400 年。安透斯 (Antheus) 大概是英雄傳說中的人物,这名字被阿伽同借用来作为他剧中的虚构的人物的名字。一說剧名应是《安托斯》("Anthos"),即"花"的意思。
- ⑤ 古雅典人所以熟知傳說中的人物,主要是由于多看悲剧。但是到了公元前四世紀下半叶,一般人逐漸对演說发生兴趣,不大喜欢看悲剧了,因此对傳說中的人物不大熟悉,只有少数老观众还熟知那些人物的名字。
- ⑩ 不仅指上一段所述,而且兼指关于詩描述有普遍性的事的 整 个 論证。
- ① "詩的創作者"原文作"創作者",即"詩人"之意。此段中的"詩的 創作者"均深此意。"情节是行动的摹仿"(見第8章第2段), 一个人能摹仿行动,就是能創造情节,因此他成为"詩的創作者"。

⑥ 人們相信英雄傳說是历史,是眞事,这些事是可能发生的。詩人們采用傳說中的,即历史上的人名,是为了使观众相信这些可能的事是眞的。可能的事是可信的,这个大前提是正确的。但是如果說所有已发生的事显然是可能的,这个小前提却是錯誤的; 亚理斯多德在下一段說,沒有什么东西能阻撓,不让某些已发生的事合乎可然律,成为可能的事,言外之意是說有些已发生的事不合乎可然律,是不可能的事,因此如果說不可能的事不会发生,这个說法是錯誤的。亚理斯多德在此处指出一般人的錯誤的邏輯。

因为沒有东西能阻撓,不让某些已发生的事合乎可然 律,成为可能的事;既然相合,他就是詩的創作者。^①

在簡单的情节与行动中,以"穿插式"为最劣。所謂"穿插式的情节",指各穿插的承接見不出可然的或必然的联系②。拙劣的詩人写这样的戏,是由于他們自己的錯誤;优秀的詩人写这样的戏,則是为了演員的緣故,为他們写竞賽的戏,把情节拉得过长,超过了布局的負担能力,以致各部分的联系必然被扭断。③

1452a

悲剧所摹仿的行动,不但要完整,而且要能引起恐惧与怜悯之情。如果一桩桩事件是意外的发生而彼此間又有因果关系,那就最能,[更能]产生这样的效果;这样的事件必,即偶然发生的事件必,更为惊人(甚至偶然发生的事件,如果似有用意,似乎也非常惊

① 某些已发生的事(即史事)既然合乎可然律,則根据这些事构成的情节也就合乎可然律;一个人所創造的情节合乎可然律,那么他就是"詩的創作者"。

② "穿插式"的情节可举埃斯庫罗斯的悲剧《被縛的普罗米修斯》 ("Prometheus Desmotes")的情节为例,河神的訪問与伊俄 (Io)的出現沒有联系,伊俄的出現与神使的前来沒有联系。萱 罗米修斯的故事过于簡单,詩人沒有別的办法把这故事化为戏剧。

③ 演員想多演戏,因此詩人把情节拉长。在"穿插式"的情节中, 穿插过多过长,而且不銜接。第7到8章說明情节应如何組織 才合乎戏剧的要求,此段指出"穿插式"的情节違反情节的組織 原則。

④ 指意外的发生而沒有因果关系的事件。

人,例如阿耳戈斯城的<u>弥堤斯</u>①雕像倒下来砸死了那个 看节庆的、杀他的凶手;人們认为这样的事件并不是沒 有用意的),这样的情节比較好②。

第十章

情节有簡单的,有复杂的;因为情节所摹仿的行动显然有簡单与复杂之分。所謂"簡单的行动",指按照我們所規定的限度③連續进行,整一不变,不通过"突轉"与"发現"而到达結局④的行动;所謂⑤"复杂的行动",指通过"发現"或"突轉",或通过此二者而到达結局的行动。但"发現"与"突轉"必須由情节的結构中产生出来,成为前事的必然的或可然的結果。两桩事是此先彼后,还是互为因果,这是大有区别的。

① 阿耳戈斯 (Argos, 旧譯作亚各斯)在伯罗奔尼撒东北角上。弥 堤斯(Mitys)大概是公元前四世紀初叶的人。

② 此段論恐惧与怜憫,应屬于下一章。第10到11章、第13到14章均論恐惧与怜憫。

③ 指第7章尾上所規定的长度。或解作"按照我們的定义"。

④ 指由逆境轉入順境或由順境轉入逆境的結局。

⑤ "所謂"一詞抄本誤作"言詞",<u>牛津</u>本校訂者<u>拜瓦芯</u>建議改訂为 "所謂"。

第十一章

"突轉"指行动按照我們所說的原則轉向相反的方面,这种"突轉",并且如我們所說,是按照我們剛才說的方式,即按照可然律或必然律而发生的,例如在《俄狄浦斯王》剧中,那前来的报信人在他道破俄狄浦斯的身世,以安慰俄狄浦斯,解除他害怕娶母为妻的恐惧心理的时候,造成相反的結果;①又如在《林叩斯》剧中,

在簡单的情节中,由順境到逆境或由逆境到順境的轉变是逐漸进 行的, 观众很早就感觉到这种轉变, 例如埃斯庫罗斯的悲剧《阿 伽門农》("Agamemnon")中阿伽門农的命运的轉变。"突轉"是 轉变的一种。在复杂的情节中,主人公一直处在順境或逆境中, 但是到了某一"場"里,情势突然轉变。"按照我們所說的原則", 不是指第7章尾上所說的"长度的限制",也不是指第10章尾上 所說的 "突轉" 須 "成为前事的必然的或可然的結果",而是指第 9 章末段中的原則,即事件須意外的发生而彼此間又有因果关 **深。亚理斯多德害怕众門徒忽視因果关系,因此再次强調的 說** "按照我們剛才說的方式",指上一章所說方式,即这种"突轉"須 合乎可然律或必然律。《俄狄浦斯王》("Oidipous Tyrannos") 是索福克勒斯的悲剧。俄狄浦斯是志拜(Thebai) 国王拉伊俄斯 (Laios)的儿子。拉伊俄斯預知这孩子日后会杀父娶母,因此叫 一个牧人把他抛棄在荒山上。这婴儿上另一个牧人(即剧中的报 信人)接过去,轉送給科任托斯 (Korinthos, 旧譯作科林斯)国 王波呂玻斯(Polybos)作嗣子。俄狄浦斯成人后,听神說他会杀 父娶母,他因此逃往忒拜,在路上杀死一个老年人(即拉伊俄

林叩斯被人带去处死,这那俄斯跟在他后面去执行死刑,但后者被杀,前者反而得救②——这都是前事的結果;"发現",如字义所表示,指从不知到知的轉变,使那些处于順境或逆境的人物发現他們和对方有亲屬关系或仇敌关系。"发現"如与"突轉"同时出現〔例如《俄狄浦斯王》剧中的"发現"〕,为最好的"发現"。③此外还有他

- ②《林叩斯》("Lynkeus")是亚理斯多德的門弟子志俄得克得斯 (Theodektes)的悲剧,已失傳。达那俄斯 (Danaos) 有五十个 女儿,他的弟兄埃古普托斯 (Aigyptos) 有五十个儿子。这五十个堂弟兄要强娶五十个堂姐妹,达那俄斯因此叫他的女儿們于婚 夕尽杀新郎,其中只有林叩斯一人未被杀害。《林叩斯》的剧情大概是这样的:达那俄斯把林叩斯和林叩斯的妻子許珀耳涅斯特拉 (Hypermnestra) 的儿子阿巴斯 (Abas)藏起来,然后控告林叩斯杀死了阿巴斯,但阿巴斯露面,数了他父亲。該剧的"突轉"是由逆境轉入順境。
- 3 剧中人物于发现自己和对方有亲屬关系而停止杀他,則"发现"与"突轉"巧合。括弧里的話疑是伪作,因为在《俄狄浦斯王》剧中,"发现"(心程收入承认婴儿俄狄浦斯是王后伊俄卡斯心交给他的,这时候俄狄浦斯才发现他杀父娶母) 远落在"突轉"之后,該剧的"突轉"是从报信人(科任托斯收人)安慰俄狄浦斯的話开始的,参看33頁注1.

斯)。他到了恣拜之后,作了恣拜国王,丼娶了前王的妻子伊俄 卡斯杰 (Iokaste)为妻。他后来疑心拉伊俄斯是他杀死的。这时 侯报信人前来报告波吕玻斯的死耗,丼迎接俄狄浦斯回国为王。 但俄狄浦斯害怕娶波吕玻斯的妻子为妻,不敢回去。报信人为 了安慰俄狄浦斯,指出他丼不是波吕玻斯的儿子,而是拉伊俄斯 的牧人把他由拉伊俄斯的妻子伊俄卡斯杰手中接过来轉送 給 他 的。报信人这番安慰的話是"突轉"的开始,这"突轉"出人意外。

种"发現",例如无生物,甚至瑣碎东西,可被"发現"^①, 某人作过或沒有作过某事,也可被"发現"。但与情节, 亦即行动,最密切相关的"发現",是前面所說的那一 种,因为那种"发現"与"突轉"同时出現的时候,能引起 怜憫或恐惧之情,按照我們的定义,悲剧所摹仿的正是 1452b 能产生这种效果的行动,而人物的幸福与不幸也是由于 这种行动。

"发現"乃人物的被"发現",有时只是一个人物被另一个人物"发現",如果前者已識破后者;有时双方須互相"发現",例如送信一事使俄瑞斯忒斯"发現"伊菲革涅亚是他姐姐,而俄瑞斯忒斯之被伊菲革涅亚承认,則須靠另一个"发現"。②

"突轉"与"发現"是情节的两个成分,它的第三个成分是苦难③。〔这些成分之中的"突轉"和"发現",我們已

① "瑣碎东西"大概指第 16 章第 2 段所說的項圈等物。"被'发現'" 即被认識之意。

② 此处所說的伊菲革涅亚是欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》的女主人公,她在黑海北边陶里刻(Taurike)地方作女祭司。陶里刻国王擒住两个希腊人,把他們交給伊菲革涅亚杀来祭神。伊菲革涅亚决定只杀其中一个——俄瑞斯忒斯(Orestes),叫另一个給她送一封信到希腊,通知她弟弟俄瑞斯忒斯前来接她回去。她害怕送信的人把信遺失,特別把信念給他听,俄瑞斯忒斯因此发現女祭司是他姐姐。俄瑞斯忒斯后来說起許多物证,例如伊菲革涅亚織在布上的图样、她献在他母亲坟上的头发、放在伊菲革涅亚閨房里的古矛,使伊菲革涅亚承认他是她弟弟。

③ 簡单的情节中也有"苦难",它是情感的基础。

解釋过了。〕苦难是毁灭或痛苦的行动①,例如死亡、剧烈的痛苦、伤害和这类的事件,这些都是有形的②。

第十二章

悲剧艺术应使用的各个成分,早已讲过了③。〔悲剧的篇幅,即所分的段落如下: 悲剧分"开場"、"場"、"退場"与合唱部分,此部分又分"进場歌"与"合唱歌",此二者为一切悲剧所共有;至于"孔摩斯歌"和舞台上的抒情歌則为某些悲剧所特有。④"开場"是悲剧的位于歌队进場前的整个部分,"場"是悲剧的位于两只完整的歌⑤之間的整个部分,"退場"是悲剧的位于最后一只歌之后的整个部分。在合唱部分中,"进場歌"是歌队第一次唱

① "苦难"是被动的,指人們遭受的苦难,但亚理斯多德把它作为"行动"。

② "突轉"与"发現"是无形的,"苦难"是有形的。或解作"可見的",意即在剧場上表演的,但古希腊悲剧很少表演苦难,一般是由报信人或傳报人(报告室內或附近发生的事件的人)傳达的。

③ 在第6章第3、4两段讲过了。此句紧接第13章,因为此章其余部分是穿插(这个穿插打断了第11章与13章的联系,疑是伪作)。

④ "孔摩斯歌"(kommos)和抒情歌是放在"場"或"退場"里的。 抒情歌由一个演員独唱或由两三个演員輪唱。公元前五世紀和四世紀上半叶沒有舞台,演員和歌队都在圓場上表演。到了亚里斯多德的时代才有舞台。

⑤ 包括"进場歌"。

的整段話①,"合唱歌"是歌队唱的歌,其中沒有短短长格或长短格节奏②,"孔摩斯歌"是歌队与舞台上的演員輪唱的哀歌。悲剧艺术应使用的各个成分,早已讲过了③;悲剧的篇幅,即所分的段落如上。〕

第十三章

現在承接前面^② 所述,进而討論詩人在安排情节的 时候,应追求什么,当心什么,悲剧的效果怎样产生。 既然最完美的悲剧的結构不应是簡单的,而应是复杂的, 而且应摹仿足以引起恐惧与怜憫之情的事件(这是这种 摹仿的特殊功能⑤),那么,很明显,第一,不应写好人 由順境轉入逆境,因为这只能使人厌恶,不能引起恐惧 或怜憫之情;第二,不应写坏人由逆境轉入順境,因为

① "話"字原文作lexis,这个詞在《詩学》中指"言詞",即对話。这个 詞在此处用得不恰当,这是伪作的证据之一。

② 現存的古希腊悲剧的合唱歌中却有短短长格节奏((例如欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》("Medeia")第1081到1115行))和长短格节奏。此句暗示悲剧的"进場歌"中有短短长格和长短格节奏,但現存的古希腊悲剧中的"进場歌"并不都采用短短长格节奏,而且不采用长短格节奏。

③ 此句与本章第1句重复,这是伪作的证据之二。

④ 指第9章末段到第11章, 該部分着重討論复杂的情节。

⑤ 意即复杂的情节最能引起恐惧与怜悯之情。

这最違背悲剧的精神——不合悲剧的要求,既不能打动慈善之心①,更不能引起怜悯或恐惧之情;第三,不应写 1453a 极恶的人由順境轉入逆境,因为这种布局虽然能打动慈善之心,但不能引起怜憫或恐惧之情,因为怜憫是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我們相似而引起的②〔怜憫是由不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由这人与我們相似而引起的〕③,因此上述情节既不能引起怜憫之情,又不能引起恐惧之情。此外还有一种介于这两种人之間的人,这样的人不十分善良④,也不十分公正,而他之所以陷于厄运,不是由于他为非作恶,而是由于他犯了錯誤⑤,这种人名声显赫,生活幸福,例如俄狄浦斯、堤厄斯忒斯

① "打动慈善之心"或解作"滿足道德感"。

② 柏拉图在他的对話《理想国》第3卷攻击詩人們,理由之一就是 責备他們不該說"許多坏人享福,許多好人遭殃"(見《柏拉图文 艺对話集》第42頁)。亚理斯多德在此处把好人遭殃或坏人享福 的情节排除在悲剧之外,即使有詩人写这两种情节,观众也不容 許,用不着由哲人們出面来审查与禁止。亚理斯多德认为观众的 怜憫与恐惧之情是受理性指导的,它使观众怜憫某些人物,不怜 憫某些人物,发生恐惧之情或不发生恐惧之情,而不是如柏拉图 所說,"哀怜癖"是不受理性控制的《参看《柏拉图文艺对話集》 第75到80頁)。亚理斯多德是这样为情感辯护的。亚理斯多德 认为一个极恶的人与我們不相似,因此我們不认为我們也会像 他那样遭受厄运,不致为自己会遭受他那种厄运而发生恐惧之 情。

③ 括弧里的話与上句意思重复,疑是伪作。

以及出身于他們这样的家族的著名人物®。

完美的布局应有单一的結局,而不是如某些人所主 張的,应有双重的結局,其中的轉变不应由逆境轉入順 境,而应相反,由順境轉入逆境®,其原因不在于人物 为非作恶,而在于他犯了大錯誤,这人物应具有上述品

- ⑤ "犯了錯誤"指由于看事不明(例如不知对方是自己的亲屬)而 犯了錯誤,不是指道德上有缺点。
- ⑥ 这句話表示在完美的布局中,轉变是由順境轉入逆境,在較差的布局中,却可由逆境轉入順境。提厄斯杰斯(Thyestes)是珀罗普斯(Pelops)的儿子,曾和他的弟兄阿特柔斯(Artreus)等夺王位。

⁴ 亚理斯多德曾在第2章說,喜剧墓仿"坏人"、"比我們今天的人 坏的人", 悲剧墓仿"好人"、"比我們今天的人好的人"。他曾在 第5章第1段对"比較坏的人"加以限制, 說喜剧墓仿"滑稽的事 物",并不是墓仿一切"恶"。他在此处对"好"加以限制, 說明悲剧 中的主人公应是"不十分善良"的人,不应是好到极点的人。至于 悲剧中的其他人物,則仍应是好人。"这两种人"不是指"好人" 与"坏人",也不是指"好人"与"极恶的人",而是指"遭受不应遭 受的厄运"的人与"与我們相似"的受难者。第2章說墓仿者所墓 仿的人物 "比一般人好", 又說 "悲剧总是摹仿比我們今天的人 好的人物"。在亚理斯多德看来,理想的英雄人物应比好人坏, 比一般人(即"我們")好。他比好人环,因此他遭受不应遭受 的厄运,能引起我們的怜憫,如果他比好人坏不了多少,而与 好人太相近了,那么他遭受不应遭受的厄运,就会引起我們的"厌 恶";他比一般人好,而又与一般人相似,因此他遭受不应遭受 的厄运, 能引起我們的恐惧, 如果他比一般人好不了多少, 而与 一般人太相似了,那么,在亚理斯多德看来,他就是个无足輕重 的人,不能作悲剧的英雄人物。

质®,甚至宁可更好,不要更坏®。这个見解的正确性可用事实来证明。初时詩人們碰上什么故事,就信手拈来;現在最完美的悲剧都取材于少数家族的故事®,例如阿尔克迈翁、俄狄浦斯、俄瑞斯忒斯、墨勒阿格洛斯、堤厄斯忒斯、忒勒福斯以及其他的人的故事,这些人碰巧都受过可怕的苦难,作过可怕的事情®。)

要这样的布局才能产生技巧上最完美的悲剧(那些指責<u>欧里庇得斯</u>不应在他的悲剧中这样布局〔他的許多悲剧以不幸的結局收場〕的人犯了同样的錯誤⑩;因为,

① "单一的結局"指比一般人好,比好人坏的人物由順境轉入逆境的結局。"双重的結局"指善有善报,恶有恶报的結局。"某些人"大概指柏拉图和相信柏拉图的理論的人,例如赫剌克利得斯·蓬提科斯(Heraklides Pontikos)。柏拉图认为"好人在世时及死后都不会遭殃"(見《苏格拉底的答辯》41d),他因此责备詩人們不該說"許多坏人享福,許多好人遭殃"(参看第38頁注2)。这样看来,柏拉图是主張"善有善报,恶有恶报"的。亚理斯多德认为悲剧的目的在于引起怜惯与恐惧之情,因此主張最好的情节应由順境轉入逆境,因为这种情节能引起这两种情感。在"双重的結局"中,善有善报,而善报是喜剧性的;此外是恶有恶报,而恶报是坏人所应得的,因此这种結局不能引起怜惯与恐惧之情。

⑧ 指"不十分善良,也不十分公正"。

⑨ 意即宁可更靠近好人,不要更靠近一般人。

⑩ "初时"指悲剧的前一段历史,約到公元前 450 年为止,即到"悲剧才具有了它自身性质"(第 4 章第 4 段)时为止,此时期的詩人包括埃斯庫罗斯。"現在"指公元前 450 年以后一段时期,此时期的詩人包括索福克勒斯和欧里庇得斯。

按照前面所說,这样布局是正确的。我們有个最好的证据:在舞台上、在比賽中,这样的悲剧,只要是按照正确的原則写成的[®],最能产生悲剧的效果[®],而<u>欧里庇得斯</u>实不愧为最能产生悲剧效果的詩人,虽然他在别的方面手法不高明)[®]。

第二等是双重的結构,有人[®] 认为是第一等,例如《奥德賽》,其中較好的人和較坏的人得到相反的結局[®]。

② "这样布局"指采用"单一的結局"、由順境轉入逆境的轉变和使人物由于看事不明而犯了錯誤。"他的許多悲剧以不幸的結局收場"一語疑是伪作,因为这句話把"这样布局"一語限制得太狹窄了。那些指責欧里庇得斯的人大概是喜剧詩人。"同样的錯誤"指上段所說的主張双重的結局的人所犯的錯誤。

③ 一般校訂者把这句話解作"只要演得好",但任何剧的成功,都要靠演得好。

④ 意即最能引起观众的怜憫与恐惧之情。悲剧的效果是靠布局而产生的。

由于观众的軟心腸®,这种結构才被列为第一等;而詩人也为了迎合观众的心理,才按照他們的願望而写作。但这种快威不是悲剧所应給的,而是喜剧所应給的。〔在喜剧里,即使人物在故事中是仇人,例如<u>俄瑞斯忒斯和埃癸斯托斯</u>®,他們往往在終場时成为朋友,一同退場,誰也沒有被誰杀害。〕

第十四章

恐惧与怜憫之情可借"形象"来引起,也可借情节的 1453b 安排来引起,以后一办法为佳,也显出詩人的才能更高

⑤ 亚理斯多德认为欧里庇得斯的歌队不是剧中的有机部分(第18章 末段),《伊菲革涅亚在奥利斯》("Iphigeneia he en Aulidi")中的伊菲革涅亚的性格前后不一致(第15章第1段),美狄亚杀儿子一事缺乏戏剧效果(第14章第3段),《美狄亚》中的"解"不应借用"神力"(第15章第2段),《俄瑞斯杰斯》中的墨涅拉俄斯(Menelaos)的性格过于卑鄙(第15章第1段),《墨拉尼珀》("Melanippe")中的墨拉尼珀不应能言善辯(第15章第1段)。

⑯ 指柏拉图和相信柏拉图的理論的人,参看第40頁注7。

① 意即較好的人得到好的結局,較坏的人得到坏的結局。在《奧德 賽》中,<u>俄底修斯</u>与家人团圓,而那些向他妻子求婚的人,則尽被 他杀死。

¹⁸ 意即由于观众不能忍受悲剧的紧張情調。

¹⁹ 埃癸斯托斯(Aigisthos)是謀杀俄瑞斯志斯的父亲阿伽門农的帮凶。

²⁰ 此章內容与上一章相同,应屬于同一章。

明。情节的安排,务求人們只听事件的发展,不必看表演,也能因那些事件的結果而惊心动魄,发生怜悯之情;任何人听見《俄狄浦斯王》的情节①,都会这样受感动。詩人若是借"形象"来产生这种效果②,就显出他比較缺乏艺术手腕;这个办法要倚靠装扮者的帮助③。有的詩人借"形象"使观众只是吃惊,而不发生恐惧之情,这种詩人完全不明白悲剧的目的所在。我們不应要求悲剧給我們各种快感,只应要求它給我們一种它特別能給的快感。旣然这种快感是由悲剧引起我們的怜憫与恐惧之情,通过詩人的摹仿④而产生的,那么显然应通过情节来产生这种效果。⑤

現在让我們研究一下,哪些行动是可怕的或可怜的。 这样的行动一定发生在亲屬之間、仇敌之間或非亲屬非

① 指主要情节,包括剧外情节,即俄狄浦斯杀父娶母的情节。

② 据說<u>埃斯庫罗斯</u>上演他的悲剧《报仇神》("Eumenides")时,观众看見那些組成歌队的报仇女神們的凶恶面具非常害怕,有的妇女竟因此流产。欧里庇得斯使他的人物穿破衣烂衫。

③ "装扮者"原文作"支付歌队費用者的义务"。古希腊戏剧的歌队的費用是由富裕的公民担負的。这个詞大概轉义为"演員的面具和服装的負責人"。或解作"外来的帮助",即装扮者的帮助。

④ 指"行动的摹仿",即情节,参看第6章第4段中的定义:"情节是行动的摹仿(所謂"情节",指事件的安排)。"

⑤ 亚理斯多德认为怜憫和恐惧都是痛苦的情感,但人們在悲伤和恐惧的时候,痛苦和快感是交織在一起的;他并且认为情节的安排、长度、連續性、整一性最能使观众得到快感。参看第23章开头部分。

仇敌的人們之間。如果是仇敌杀害仇敌,这个行动和企图,都不能引起我們的怜憫之情,只是被杀者的痛苦有些使人难受罢了;如果双方是非亲屬非仇敌的人,也不行;只有当亲屬之間发生苦难事件时才行,例如弟兄对弟兄、儿子对父亲、母亲对儿子或儿子对母亲施行杀害或企图杀害,或作这类的事——这些事件才是詩人所应追求的。

① 不能叫克呂泰墨斯特拉不死在俄瑞斯芯斯手中,也不能叫厄里費 勒不死在阿尔克迈翁 手中。关于克呂泰墨斯特拉和厄里費勒的故事,参看第41頁注11。

② 一般校訂者把这句話解作:"但詩人应增添新的細节,而且应善于运用流傳下来的故事。"

③ 指上述的"可怕的或可怜的"行动。

④ 欧里庇得斯是"現代"詩人。

⑤ 美狄亚因为她丈夫伊阿宋(Iason) 另娶妻子, 憤而杀死她自己的两个儿子。

⑥ 括弧里的話是根据厄尔斯的建議而补訂的。

索福克勒斯剧中的俄狄浦斯(俄狄浦斯杀父一事不在該剧之內,但这种凶杀事件也有在剧內的,例如阿斯堤达馬斯的悲剧中阿尔克迈翁杀母一事①和《俄底修斯受伤》剧中的或勒戈諾斯杀父一事②)。此外[第三]是执行者不知对方是誰而企图作一件不可挽救的事,及时"发現"而撒手。此外別无其他方式;因为事情必然是作了或者沒有作,对方是誰必然是知道或者不知道。③在这些方式中,最糟的是知道对方是誰,企图杀他而又沒有杀——这样只能使人厌恶④,而且因为沒有苦难事件发生,不能产生悲剧的效果;因此沒有什么人这样写作,只是偶尔有人采 1454a用,例如《安提戈涅》剧中海蒙之企图杀克瑞翁⑤。次糟的是事情終于作了出来。⑥ 較好的是不知对方是誰而把他杀了,事后方才"发现"——这样既不使人厌恶⑦,而这种

① 阿斯堤达馬斯(Astydamas)是公元前四世紀悲剧詩人,在他的剧中,阿尔克迈翁大概在瘋狂中杀死他母亲,因此可以說他杀母时不知对方为誰。采用流傳下来的故事,杀与不杀不能加以改变,但詩人可以使人物知道对方是誰而加以杀害,或者不知道对方是誰而加以杀害。

③ 从这句話里可以看出上面所說的应是四种情形。

④ 明知对方是自己的亲屬而企图杀他,会使人起反感。

⑤ 《安提戈涅》是<u>索福克勒斯</u>的悲剧,剧中的<u>海蒙</u>(Haimon) 恨他父亲克瑞翁 (Kreon) 害死他的未婚妻安提戈涅,用劍刺他,沒有刺中。

"发現"又很惊人。最好的是最后一种®,例如在《克瑞斯丰忒斯》剧中,墨洛珀企图杀她的儿子,及时"发現"是自己儿子而沒有杀⑨,又如在《伊菲革涅亚在陶洛人里》剧中,姐姐及时"发現"她的弟弟,又如在《赫勒》⑩剧中,儿子企图把母亲交给仇人,却及时"发現"是他的母亲。(前面⑪ 說过,〈最好的〉悲剧都取材于为数不多的家族的故事⑫,其原因如下。詩人們在寻找題材时,找到这种事件

⑥ 在这种情形下,杀人的意图使人厌恶,这种方式还不算最糟,因为有苦难事件发生,能引起怜憫之情,但这种情感被厌恶之心堵住,因此不强烈。明知对方是亲屬而把他杀了,会使人"厌恶"。这种方式与上一种方式均屬于"簡单的情节",因为其中都沒有"发現"。

⑦ 前面第 13 章第 2 段說, 悲剧中的轉变 "不应由逆境轉入順境, 而应相反, 由順境轉入逆境", 此处却把企图杀而沒有杀作为最好的方式, 似乎与前一說法矛盾。在亚理斯多德看来, 企图杀害的行动只要描写得很生动, 可使观众相信已成为事实, 可引起怜憫与恐惧之情, 仿佛主人公的处境已由順境轉入逆境。因为沒 有杀人, 所以一点也不致引起"厌恶"之感。

图 指不知对方是誰而把他杀了。

⑨ 《克瑞斯丰志斯》("Kresphontes")是欧里庇得斯的悲剧,已失傳。克瑞斯丰志斯被波呂丰志斯(Polyphontes)杀死后,他的妻子墨洛珀(Merope)把她儿子埃皮托斯(Aipytos) 送到阿耳卡狄亚(Arkadia) 避难。埃皮托斯后来回来报仇,几乎被他母亲杀死。

⑩ 《赫勒》("Helle")已失傳,不知为何人所作,情节亦不悉,

① 指第13章第2段。

② "最好的"是后人补訂的,第 13 章第 2 段中有这个詞。井不是所有的悲剧都取材于这些为数不多的家族的故事。

来作情节, 并不是由于技术知識, 而是出于碰巧; 他們至今还是不得不倚賴那几个碰巧受过这种苦难的家族。②)

关于事件的安排和情节应具有什么性质,讲得够多了。

第十五章

关于"性格"須注意四点。第一点,也是最重要之点,"性格"必須善良②。一言一行,如前面③所說,如果明白表示某种抉擇,人物就有"性格";如果他抉擇的是善,他的"性格"就是善良的。这种善良人物各种人里面都有,甚至有善良的妇女,也有善良的奴隶,虽然妇女比較坏,奴隶非常坏。第二点,"性格"必須适合④。人物可能有勇敢的,但勇敢或能言善辯与妇女的身分不适合。第三点,"性格"必須相似⑤,此点与上面說的"性格"必

① 如果詩人們具有技术知識,他們就能找到上述的比較好或最好的情节。此处所說的理由已包含在"初时詩人們碰上什么故事,就信手拈来"(第13章第2段)一語中。詩人們在挑选情节时,由于缺乏技术知識,只好碰运气,他們碰巧碰上了这几个家族。

② 但不是"十分善良",参看第13章第1段。

③ 指第 6 章第11段。

① 意即性格須适合人物的身分,男人要像男人,女人要像女人,奴隶要像奴隶,上层貴族(即所謂英雄人物)要像上层貴族。

⑤ 意即与一般人的性格相似。或解作与傳說中的人物的性格相似。

須善良,必須适合不同。第四点,"性格"必須一致;即使詩人所摹仿的人物"性格"不一致,而这种不一致的"性格"又是固定了的①,也必須寓一致于不一致的"性格"中②。不必要的卑鄙"性格",可举《俄瑞斯忒斯》剧中的墨涅拉俄斯的"性格"为例③。不相宜、不适合的"性格"可举《斯庫拉》剧中俄底修斯的悲叹或墨拉尼珀的話所表現的"性格"为例④。不一致的"性格",可举《伊菲革

① "人物"指傳說中人物。末句或解作: "又是詩人預先規定的。"

② 意即基本上是一致的,例如忧郁的人有时忽然生气或忽然兴奋, 但随即忧郁起来,他一时生气,一时兴奋,这种表現是和 他 的 基本性格一致的。

③ 《俄瑞斯忒斯》是欧里庇得斯的悲剧。墨涅拉俄斯是俄瑞斯忒斯的叔父、斯巴达国王。俄瑞斯忒斯因为杀母有罪,可能判处死刑,墨涅拉俄斯在該剧第 682 到 716 行表示他无力相 救。这段話暴露了他的卑鄙的性格(即胆怯),因为他不是見义勇为,而是逃避责任。他的話沒有鼓励,也沒有阻止俄瑞斯忒斯到 公民大会去答辯(他的答辯失敗了,因此判处死刑)。墨涅拉俄斯的卑鄙性格和他所說的話沒有推动情节向前发展,因此是"不必要的",意即不是情节所必需的。

④ 《斯庫拉》("Skylla")是提摩芯俄斯的酒神頌,写俄底修斯在意大利与西西里之間的海峽上,遇見女怪斯庫拉抓食他的水 手們的惊險經历。此处大概是說俄底修斯身为国王,为人沉着,富于謀略,提摩芯俄斯不应叫他那样絕望的悲叹。墨拉尼珀(Melanippe)是欧里庇得斯的悲剧《聪明人墨拉尼珀》(已失傳)中的女主人公。她在該剧中說了一大段話,显示她能言善辯,但終于判处死刑,后来大概被她母亲希珀(Hippe)所救。她这段話不合女人的身分,也救不了她。亚理斯多德认为这段表示性格的話不是情节所必需的。

涅亚在奥利斯》剧中伊菲革涅亚的"性格"为例——請求免死的伊菲革涅亚与后来的伊菲革涅亚一点也不相合①。

刻划"性格",应如安排情节那样,求其合乎必然律或可然律②:某种"性格"的人物說某一句話,作某一桩事,須合乎必然律或可然律;一桩事件随另一桩而发生,須合乎必然律或可然律。(因此,布局的"解"显然应該是 1454b布局中安排下来的③,而不应該像《美狄亚》一剧那样,借用"机械上的神"的力量,或者像《伊利亚特》中的归航一景那样④,借用"机械上的神"的力量⑤,"机械上的神"

① 《伊菲革涅亚在奧利斯》是欧里庇得斯的悲剧,写伊菲革涅亚的 父亲阿伽門农要杀她来祭阿耳忒弥斯 (Artemis)。伊菲革涅亚 在該剧第 1211 到 1252 行表示不願意死,她后来在第 1368 到 1461 行却表示願意死。

② 此处暗中批評上段所例举的性格不合乎必然律或可然律。

③ 关于"解",参看第 18 章第 1 段。"布局中"或改訂为"性格中",意即"解"須合乎人物的性格,《美狄亚》中的"解"借用"龙車"(参看第 50 頁注 5),而且沒有伏笔,因此不合乎美狄亚的性格,因为她很聪明,按照必然律或可然律,她应早就想到了脱身之計。

④ 《伊利亚特》并沒有写希腊軍的归航,只第2卷写阿伽門农为了 試探軍心,假意撤兵。远征軍正要撤走的时候,雅典娜(Athena) 便前来阻止。抄本似有錯誤,因为《伊利亚特》是史詩,不是悲剧,撤兵一段是在开头,不是在"解"里。厄尔斯建議改訂为"《伊菲革涅亚在奥利斯》中的启航一景"。現存的該剧的"退場"是伪作,該剧另有一个"退場",女神阿耳忒弥斯大概在那个"退場"中出現,她前来救伊菲革涅亚,詳細情节不得而知。

只应請来說明剧外的事,例如以前发生的、凡人不能知道的事,或未来的、須由神来預言或宣告的事®;因为我們承认神是无所不知的。情节中不应有不近情理的事,如果要它有,也应把这种事摆在剧外,例如<u>索福克勒斯的《俄狄浦斯王》剧中的不近情理的事</u>⑦。)

(既然悲剧是对于比一般人好的人的摹仿,詩人就应該向优秀的肖像画家学习®;他們画出一个人的特殊面貌,求其相似而又比原来的人更美;詩人摹仿易怒的或不易怒的或具有諸如此类的气质的人〔就他們的"性格"而論〕,也必須求其相似而又善良,〔頑固的"性格"的例子〕例如荷馬写阿喀琉斯为人旣善良而又与我們相似。⑨)

这些原則⑩必須注意,此外,屬于視听方面的事

⑤ 美狄亚于杀子后乘坐她祖父太阳神<u>赫利俄斯</u>(Hellios) 送給她的龙車逃跑,这龙車是吊在机械下面的。这办法等于借用"神力"。"机械"是一种起重机,可以使神由天空下降。希腊悲剧中的科粉无法解决时,往往借用神的力量来解决。欧里庇得斯的悲剧有两三出采用这办法。

⑧ 亚理斯多德在此处暗中称赞欧里庇得斯这样使用"机械上的神"。

② <u>俄狄浦斯</u>作了許多年<u>芯拜</u>国王,竟不知前王拉伊俄斯被杀 的地点与情形,这是不近情理的。"剧外"指主要情节之外,意即可把不近情理的事放在穿插中;《俄狄浦斯王》第 112 行以下一段及第 729 行以下一段均涉及这件不近情理的事。

⁸ 抄本有錯誤。譯文根据<u>布乞尔的</u>改訂譯出。"一般人"原文作"我們",指一般人。<u>牛津</u>本作:"既然悲剧是对于較好的人的摹仿,我們就应該……。""我們"一般解为"师徒們",即"我們詩人們"之意,这个解釋不正确,因为《詩学》中所說的"我們"一概是指一般人或普通人。

情——視听必然屬于詩的艺术——也必須注意,因为詩人可能时常在这方面犯錯誤⑩。(我那篇已发表的著作⑫对这些錯誤已有足够的說明。)

第十六章

(什么是"发現",前面^④已經讲过了。"发現"的种类如下:

- ③ 肖像画家描繪个別的人,詩人則描写具有某种气质的一般的人。 亚理斯多德在《欧得摩斯倫理学》("Ethikon Eudemion")第 2 卷第 5 章把"易怒"作为大多数人的气质。"易怒"可能成为恶德; 此处所指的是天然傾向,不是恶德,因此易怒的人也可能是 善 良的人。"就他們的性格而論"疑是混入正文的旁注。"頑固的性 格的例子"疑是伪作,因为在亚理斯多德心目中,阿喀琉斯是易 怒的人,不是頑固的人。"頑固"是恶德;頑固的人不会是善良的 人。譯文根据厄尔斯的改訂譯出。牛津本作:"例如阿伽同和荷 馬之写阿喀琉斯"。此处的一段話大概是亚理斯多德补写的。他 在第 2 章、第 13 章第 1 段及本章开头都强調悲剧摹仿"好人"、 "比我們今天的人好的人"、"不十分善良"的人(参看第 39 頁注 4)、"善良"的人,再要求"相似";这时候,他却强调"相似", 再要求"善良",把人物美化,使他合乎悲剧的要求。
- ⑩ 大概指本章第1段和第2段前半段提出的五个原則。
- ① 此处与第17章銜接。"視"指詩人写作时应观察剧中的情景等, "听"指詩人写作时应諦听人物所說的話,参看第17章。
- ⑩ 大概指《詩人篇》,那是一篇对話,已失傳。
- ③ 此章論"发現"的技巧,与上一章及下一章不衡接,为第11章的 补充部分。
- 4 指第11章第1段。

(第一种是由标記引起的"发現",这种方式最缺乏艺术性,无才的詩人常使用。标記有生来就有的,例如"地生人身上的矛头标記"①或卡耳喀諾斯的《堤厄斯忒斯》剧中采用的星形标記②,也有后来才有的,包括身体上的标記(例如伤痕)和身外之物(例如項圈,又如《堤洛》剧中的船,該剧中的"发現"便倚靠这只船③)。使用这些标記,手法有高低,例如俄底修斯之被乳母和牧猪人"发现",都是由于他的伤痕,但方式不同④。用标記作证据,比較缺乏艺术性,所有这类方式都是如此;但若出于偶然,例如洗脚一景中的标記,則比較可

① "地生人"指述拜人。这样城的建立者卡德摩斯(Kadmos)杀死一条龙,他把龙牙种在地里,地里便长出許多武士,卡德摩斯向他們扔了一块石头,他們便自相殘杀,到后来只剩五个人,这五个人成为忒拜人的祖先,他們的后人身上都有矛头的痕迹。

② 卡耳喀諾斯(Karkinos)是公元前四世紀初叶悲剧詩人。他的悲剧《堤厄斯志斯》已失傳。堤厄斯志斯是珀罗普斯的儿子。珀罗普斯曾被他父亲煮来款待天神,他肩上的肉被得墨志耳(Demeter)吃了一块,后来由一位神用一块象牙补上,因此他的后人肩上都有星形的白点。

③ 《堤洛》("Tyro")是索福克勒斯的悲剧,已失傳。堤洛給海神波塞冬(Poseidon)生了一对攀生子,她把他們放在一只小船里一起拋棄了。这两个孩子就是凭这只船被人"发現"的。

④ 乳母給伪裝乞丐的俄底修斯洗脚时,看見他膝上的伤痕,因此"发現"俄底修斯是她主人(参看《奧德賽》第19卷第335到475行)。这"发現"是一桩很自然的事。俄底修斯后来把这伤痕給牧猪人看,使他认識他是主人(参看《奧德賽》第21卷第188到224行)。这"发現"不如前一种好。

取。

(第二种是詩人拼凑的"发現",由于是拼凑的,因此也缺乏艺术性,例如在《伊菲革涅亚在陶洛人里》剧中,俄瑞斯忒斯透露他是誰;至于伊菲革涅亚是誰,是由一封信而暴露的;而俄瑞斯忒斯是誰,則由他自己讲出来,他所讲的話①是詩人要他讲的,不是布局要他讲的。这种"发現"的缺点和前面說的差不多,因为俄瑞斯忒斯也可能現出些标記来。索福克勒斯的《忒柔斯》剧中的压板声是另一个例子。②

(第三种是由回忆引起的"发現",由一个人看見什么,或听見什么时有所領悟而引起的,例如<u>狄开俄革涅斯</u>的悲剧《庫普里俄人》中的〈透克洛斯〉看見那幅画 1455a 而哭泣,③ 在阿尔喀諾俄斯故事中,〈俄底修斯〉听見竪

① 参看第35頁注2。

②《芯柔斯》("Tereus")已失傳。<u>芯柔斯娶潘狄翁</u>(Pandion)的女儿普洛克涅(Prokne)为妻。他后来把妻子藏在乡下,伪称她已死去,請求潘狄翁把他另一个女儿菲罗墨拉(Philomela)送来。菲罗墨拉到达后,<u>芯柔斯</u>把她奸汚了,并把她的舌头割掉。菲罗墨拉把她的遭遇織在一块布上,这样告訴普洛克涅。《念柔斯》剧中的"压板声"大概透露了菲罗墨拉是誰,亚理斯多德认为这个方式像俄瑞斯忒斯透露自己的方式那样缺乏艺术性。"压板"是把緯綫压平的木板,或解作"梭子"。

③ <u>狄开俄革涅斯(Dikaiogenes)大概是公元前五世紀后半叶人。在《庫普里俄人》("Kyprioi")剧中,透克洛斯(Teukros)回到薩拉弥斯(Salamis,旧譯作薩拉米)島,在那里看見他父亲的肖像而哭泣,因此被人"发現"。</u>

琴师唱歌,因此回忆往事而流泪①;他們两人因此被"发現"。

((第四种是由推断而来的"发现",例如《奠酒人》剧中的推断:"一个像我的人来了,除俄瑞斯忒斯而外,沒有人像我,所以是他来了。"②又如詭辯家波呂伊多斯为《伊菲革涅亚在陶洛人里》一剧提供的建議:俄瑞斯忒斯可能这样推断:"我姐姐是被杀了来祭献的,我也像她那样被杀来祭献。"③又如忒俄得克忒斯的《堤丢斯》剧中的推断:"我前来寻子而自身不保"。④又如在《菲紐斯的女儿們》剧中,少女們一看見那地点,就断定了自己的命运:"我們注定死在这里,因为我們小时候被遺棄在这里。"⑤

① 俄底修斯听見竪琴师歌唱他攻打特洛亚的故事而洗泪,他在阿尔 喀諾俄斯(Alkinoos)的追問之下,說出他是誰(参看《奧德賽》 第8卷)。

②《奠酒人》("Khoephoroi")是埃斯庫罗斯的悲剧。俄瑞斯志斯的姐姐厄勒克特拉(Elektra)在她父亲阿伽門农牧前看見一些脚印,和她自己的相似,她因此推断是一个像她的人来了。

③ <u>波呂伊多斯</u> (Polyidos) 是一个詭辯家,不是一个詩人,他是在 給<u>欧里庇得斯</u>出主意。俄瑞斯忒斯如果这样一說,她姐姐伊菲革 涅亚便可推断出他是她弟弟。

图 述俄得克忒斯(Theodektes)是个悲剧詩人、《堤丟斯》("Tydeus") 已失傳,剧情不悉;大概是堤丟斯去寻找他儿子狄俄墨得斯 (Diomedes),因为說了这句話,被狄俄墨得斯"发現"。

⑤ 《菲紐斯的女儿們》("Phineidai")已失傳,不知为何人所作。这 些女子大概因为說了这句話,被人"发現"是<u>菲紐斯</u>的女儿。

(此外还有一种复杂的"发現"①,由观众②的似是而非的推断造成的,例如在《俄底修斯伪装报信人》③剧中,俄底修斯說,他能认出那把弓——实际上他并沒有見过那把弓;观众以为俄底修斯会这样暴露他是誰,但这是錯誤的推断。④

((一切"发現"中最好的是从情节本身产生的、通过合乎可然律的事件而引起观众的惊奇的"发現",例如<u>索福克勒斯</u>的悲剧《俄狄浦斯王》和《伊菲革涅亚在陶洛人里》中的"发現";伊菲革涅亚想送信回家,是一桩合乎可然律的事。惟有这种"发現"不需要預先拼凑的标記或項圈。次好的是由推断而来的"发現"。))

第十七章

詩人在安排情节,用言詞把它写出来的时候,应竭力把剧中情景摆在眼前,唯有这样,看得清清楚楚——

① "复杂的'发現'"大概指两次"发現",第一次"发現"(如此处說的)沒有成为事实。

② "观众"根据<u>勒布</u>本譯出,<u>牛津</u>本作"另一方"。

③ 《俄底修斯伪装报信人》大概是一出"**薩堤洛斯剧",**已失傳,不知为何人所作。俄底修斯在剧中伪装乞丐,回到家里报告关于他自己的消息。

④ 抄本有錯誤,意思不明白。剧情不悉;大概是指观众以为<u>俄底修斯</u> 会开弓,这样暴露他是誰,但是他沒有这样作。

仿佛置身于发生事件的現場中——才能作出适当的处理,决不至于疏忽其中的矛盾(卡耳喀諾斯所受的指責可证明这一点:安菲阿剌俄斯自神殿中出場,他①沒有注意到这情形,因为他沒有观察;这出剧在舞台上失敗了,因为观众不滿意)②;此外,还应竭力用各种語言方式③把它傳达出来。被情感支配的人最能使人們④相信他們的情感是真实的,因为人們都具有同样的天然傾向⑤,唯有最真实的生气或忧愁的人,才能激起人們的忿怒和忧郁⑥。(因此詩的艺术与其說是疯狂的人的事业,毋宁說是有天才的人的事业;因为前者不正常,后者很灵敏。)⑦

情节不論采用現成的,或由自己編造,都应先把它 1455b

① 抄本作"观众",无疑是伪作。

② 此处批評的剧本大概叫《安菲阿剌俄斯》,已失傳。安菲阿剌俄斯大概是从观众两旁的进出口之一退場的,他并沒有进神殿,因此他再度进場时,应从原路回来,不应从神殿中出来。"出場"原文作"回来"。

③ 发生不同情感的人使用不同的語言方式,例如生气的人使用謾購 或侮辱的語言方式。詩人写作时須注意"听"人物所說的話,看 他們所使用的語言方式是否合适。

④ "被情感支配的人"指人物。"人們"指观众。

⑤ 指易发生某种情感的天然傾向。人們都具有某些天然傾向(例如生气的傾向),知道生气的时候应說什么样的話,使用什么样的語言方式,他們一看見剧中人物說生气的話,使用生气的語言方式,他們就知那个人物生气了, 并相信他的忿怒是真实的,因为那些話是忿怒的表現。

簡化成一个大綱,然后按上述法則® 加进穿插⑨,把它拉长。我的意思是說,大綱可以这样观察,試举《伊菲革涅亚在陶洛人里》的大綱为例:一个少女⑩被杀了来祭献,当着那些杀她来祭献的人神秘的失踪了,由

- ⑥ 此段(自"此外"起)一直被解作:"此外,还应竭力作出剧中人物的姿态。假定詩人的天分相同,那么誰能切身感受到剧中人物的情感,誰就最能使人相信——唯有感觉忿怒或忧郁的人,才能逼真的描写忿怒或忧郁的情感。"这个解釋合乎 柏拉图的 說法(柏拉图认为詩人化身为剧中人物,通过他們把情感傳給观众,参看《理想国》第3卷392d),而不合乎亚理斯多德的說法(亚理斯多德认为詩人不应化身为剧中人物,而应叫剧中人物說話,参看第24章第4段)。詩人应使生气或忧愁的人物使用适当的、表示情感的語言方式,使观众相信他們的情感是真实的,真正生气或忧愁的人物,通过他們所采用的語言方式以激起观众的忿怒和忧郁。
- ⑦ 亚理斯多德认为瘋狂的詩人不正常,不善于挑选表示各种不同的情感的語言方式;唯有有天才的詩人才善于挑选这些方式。"很灵敏"原文作"适应性很强",意即能跟随情况的变化、情感的轉变,挑选适当的語言方式。"与其說"、"毋宁說"是厄尔斯改訂的。牛津本作"有天才的人或瘋狂的人"。一般校訂者把这句話解作:"因此詩人要有天才,或者有几分疯狂;有天才的詩人很敏感,有几分疯狂的詩人容易激动。""很敏感"指能化身为具有不同的情感的人物。
- ⑧ 指本章第1段中提到的法則,即观察情节中有无矛盾,注意人物的"語言方式"。
- ⑨ 主要情节(即"大綱")以外的一切細节,都是"穿插"。此处不是指"分場";"大綱"往往不能包括各"場"的內容。
- "大綱"中不用专名,免得詩人想起个別人物的許多故事,被糾 優在这些故事里,忘記主要情节,而写成"穿插式"的戏。

神把她摄到外地去了,那地方有个風俗:把異方来客杀来祭一位女神,这女子便执掌着这种祭祀的职务,后来这女祭司的弟弟碰巧到了那里(至于神命令他[为什么緣故,則不在大綱之內]到那里去以及为什么目的①,則不在情节②之內)③;他一到达就被逮捕,在将要被杀来祭献的时候,"发現"了〈他的姐姐〉④[像欧里庇得斯那样使他"发現",或者像波吕伊多斯那样使他"发现",叫他說(一个人可能这样說):"不仅是我姐姐,我自己也命中注定被杀了来祭献"]⑤,因此得救⑥。大綱既定,再

① <u>俄瑞斯杰斯</u>杀母后发疯,为报仇女神們所追逐,阿波罗(Apollon) 叫他到那里盗取阿耳杰弥斯的像,把它 送到雅典,他这样作,就能解脫痛苦,得到安息。

② 指主要情节,即大綱。

③ 这个細节虽然不在大綱之內,但可作为穿插,<u>欧里庇得斯</u>在此剧 第85行以下一段描写了这个細节,这是由<u>俄瑞斯忒斯</u>讲出来的。 从<u>亚理斯多德</u>的語气中,可以看出他写讲稿时想到了这段剧詞。

图 "他的姐姐"是厄尔斯补訂的。

⑤ 此段中的《伊菲革涅亚在陶洛人里》原文作《伊菲革涅亚》,指《伊菲革涅亚在陶洛人里》(此处所說的"大綱"也是此剧的大綱),不是指欧里庇得斯和波吕伊多斯所写的同名的剧本《伊菲革涅亚》。亚理斯多德在16章第5段称波吕伊多斯为"詭辯家",不称他为"詩人",可見波吕伊多斯并沒有写过《伊菲革涅亚》。由此可证明方括弧里的話是伪作(这句話表示波吕伊多斯是一个詩人,参看第54頁注3)。

⑥ 不是指俄瑞斯志斯逃走,而是指他免于被杀来祭献;伊菲革涅亚在此剧第994行对俄瑞斯志斯說:"我的手不想使你流血。"此剧后半部的剧情(第995到1496行)不在"大綱"之內。

給人物起名字,加进穿插;但須注意各个穿插須联系得上,例如<u>俄瑞斯忒斯</u>的疯狂(他因发疯而被逮捕)和净罪礼(他因举行净罪礼而得救)^①。

戏剧中的穿插都很短,史詩則因这种穿插而加长。《奥德賽》的情节并不长。有一个人在外多年,有一位神②老釘着他,只剩下他一个人了;他家里情形落到了这个地步:一些求婚者耗费他的家財,并且謀害他的儿子;他遭遇風暴,脫險还乡,认出了一些人③,亲自进攻,他的性命保全了,他的仇人尽都死在他手中。这些是核心,其余是穿插。④

② 穿插須与主人公有联系。"瘋狂"的穿插和"净罪礼"(katharsis)的穿插,是和俄瑞斯忒斯联系得上的。俄瑞斯忒斯于杀母后即行发瘋,他曾在《伊菲革涅亚在陶洛人里》的"开場"中說他有瘋病。这时候,他的旧病复发,牧人在"第一場"这样叙述他被捕的經过:他发了瘋,杀死了許多头牛,因此被捕。伊菲革涅亚在"第三場"中說,客人們(指俄瑞斯忒斯和他的朋友皮拉得斯)手上有杀人罪,須用海水净洗;当地国王因此让她带着客人們到海边去,他們就趁机会逃走。此处所說的"得救"指逃走。

② "有一位神"根据厄尔斯的改訂譯出,抄本作"波塞多"。"大綱" 中不应有专名,参看第 57 頁注 10。

③ 意即认出了哪些人是朋友,哪些人是仇敌。一般校訂者把"一些人"删去,把这句話的意思改为"被人'发現'他是誰"。

④ 《奧德賽》的前 12 卷(主要写俄底修斯的漂泊)几乎都是穿插。 在亚理斯多德看来,此詩中的行动是从第 13 卷开始的。<u>古德曼</u> (Gudeman) 根据亚理斯多德所說的核心故事来統計,发現此部 分尺占 4000 行左右,其余 8000 来行則是穿插。

第十八章

(每出悲剧分"結"与"解"两部分。剧外事件,往往 再配搭一些剧內事件,构成"結",其余的事件构成"解"。 所謂"結",指故事的开头至情势轉入順境〈或逆境〉之前 的最后一景之間的部分,所謂"解",指轉变的开头至剧 尾之間的部分,例如<u>忒俄得克忒斯</u>的《林叩斯》剧中的 "結",由以前发生的事件以及孩子被擒和他的父母〈被 擒〉二事^①构成;該剧的"解"則是自謀杀案的控訴②至 剧尾的部分。》)

((悲剧分四种(由于悲剧的成分也是四种,这些成分已經討論过了)③,即复杂剧(完全靠"突轉"与"发現"构成)④、苦难剧(例如那些《埃阿斯》与那些《伊克西翁》)⑤、1456a

① "孩子"指阿巴斯,参看第34頁注2。抄本有錯誤,意思不明白。 "他的父母"原文作"他們的"。此二事是剧內事件。

② 大概指达那俄斯控告林叩斯謀杀了他的儿子阿巴斯,参看第34 頁注2。

③ "悲剧的"是补充的。"成分"指"发現"与"突轉"(此二者合而为一个"成分")、苦难、"性格"和穿插(与第5章末段及第6章所为指的"成分"是两回事),参看第61页注7。每出悲剧圈于何种,是由它内部的主要"成分"决定的,它的内部可能还有一些次要"成分"。

④ "突轉"与"发現"构成"复杂剧",但"复杂剧"中可能还有其他"成分",参看第62頁注9。

"性格"剧(例如《佛提亚妇女》与《珀琉斯》)® 和穿插剧型 (例如《福耳喀得斯》、《普罗米修斯》以及所有的把剧景 設在冥土的悲剧)®。詩人应竭力运用这一切成分,如果

- ⑤ "苦难剧"中的主要"成分"是"苦难","苦难"在第11章末段作为"情节"的"成分"之一。"苦难剧"是簡单剧。埃阿斯(Aias)因为争夺阿喀琉斯遗下的甲仗不逐而自杀,索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》即写此事。伊克西翁(Ixion)因为爱上宙斯(Zeus)的妻子赫拉(Hera),被宙斯和迈亚(Maia)的儿子赫耳墨斯(Hermes)網在一个飞輪上。古希腊有許多詩人写过《埃阿斯》和《伊克西翁》。
- ⑥ "性格'剧"写善良的人物,表現善良的性格,这种人物有善报, 悲剧以大团圆收場。《佛提亚妇女》("Phthiotides")是<u>索福克勒斯</u>的悲剧,已失傳。<u>索福克勒斯</u>和欧里庇得斯各有一剧名《珀琉斯》("Peleus"),均已失傳;此处所說的大概是<u>索福克勒斯</u>的《珀琉斯》。
- ⑦ 抄本作"第四种 hoes", hoes 不是个完整的希腊字。生津本改訂为"第四种是形象剧"(牛津本校訂者拜瓦芯把"形象"誤解为"剧景", 即景色之意); 厄尔斯改訂为"和穿插剧"。照第 24 章第 1 段看来, 此处应作"簡单剧", 但由于一般的簡单剧中沒有显著的"成分", 因此亚理斯多德大概不会把簡单剧作为第四种。"穿插剧"中的"成分"是"穿插"。 苦难剧和"性格"剧也是簡单剧(例如索福克勒斯的《埃阿斯》), 因此亚理斯多德更不能把簡单剧作为第四种悲剧。
- ⑧ 《福耳喀得斯》("Phorkides")是埃斯庫罗斯的悲剧,一說是薩 堤洛斯剧,已失傳。該剧中的珀耳修斯(Perseus)訪問过神使 赫耳墨斯、海神波塞多,偸过格賴埃(Graiai)三姐妹共有的一 只眼睛,可見該剧的結构是"穿插式"的。《普罗米修斯》大概 指埃斯庫罗斯的悲剧《被縛的普罗米修斯》,該剧的結构是"穿插 式"的,参看第31頁注2。埃斯庫罗斯的另一出悲剧《普罗米修 斯被釋》("Prometheus Lyomenos")的結构也是"穿插式"的。

办不到,也应运用其中最重要的,竭力多利用一些,^②特别因为如今詩人們受到不公平的指責;过去的詩人各自善于运用某一成分,因此批評家要求每个詩人胜过每一个前輩的特长。其实要說一出悲剧和另一出相同不相同,公平的办法莫过于看布局,即看"結"与"解"相同。^⑩許多詩人善于"結",不善于"解";其实两者都应

- ② "最重要的"成分指"发現"与"突轉"(此二者合而为一个成分), 其次是"苦难",再次是"性格","穿插"最不重要,但"穿插",如 果挑选得好,安排得好,也可以构成一出不坏的戏,例如 <u>欧里</u> <u>庇得斯</u>的悲剧《特洛亚妇女》("Troiades"),其中的"穿插"都与 老王后赫卡柏(Hekabe)的苦难有密切的关系。一出戏可能运 用这四个成分,例如《伊菲革涅亚在陶洛人里》是一出"复杂剧", 其中有"发現"与"突轉";該剧中有"苦难"(俄瑞斯志斯面临被杀 来祭献的危險),有"性格"(俄瑞斯志斯选擇死,即願意被杀来 祭献),还有与"主人丞相結合"的"穿插"(参看第 17 章第 3 段末 句);或者只利用这四个成分中的二三个。因此 亚理斯多德說: "詩人应竭力利用这一切成分",还說,"竭力多利用一些"。至于 "簡单戏"則只能运用"苦难"、"性格"、"穿插",或此三者之一二。
- ⑩ 意即比較悲剧的优劣,須首先比較布局的优劣。当日的批評家沒有評定优劣的首要标准,他們要求每一个詩人在各方面都超过他的前輩。. 亚理斯多德指出首要标准是布局的优劣,其他 均为次要标准,例如"开場"、"发現"、"性格"刻划等的优劣。 亚理斯多德着意在"相同",因此沒有說"看'結'与'解'不相同"。

一說指埃斯庫罗斯的薩堤洛斯剧《普罗米修斯》。"悲剧"指薩堤洛斯剧,因为"把剧景設在冥土的"剧都是薩堤洛斯剧,例如埃斯庫罗斯的《鬼魂引导者》("Psykhagogoi")以及埃斯庫罗斯、索福克勒斯、欧里庇得斯和克里提阿斯(Kritias)的《西緒福斯》("Sisyphos"),这些薩堤洛斯剧中的主人公都曾到冥土訪問死者的鬼魂,他們一个个的訪問,可見这些剧的結构是"穿插式"的。

擅长。①))

詩人应記住前面屡次說过的話^②,不要把一堆史詩材料写成悲剧,所謂"史詩材料",指故事繁多的材料,比方說,如果有人把《伊利亚特》所根据的故事整个写出来。在史詩里,由于規模大,各部分^③都能有相当的长度,但是在戏剧里,它們却跟詩人的想法大相違背^④。这一点可以这样看出来:許多詩人把伊利翁的陷落整个写出来,而不是只写一部分,像欧里庇得斯处理赫卡柏那样(不是像埃斯庫罗斯那样),所有这些詩人不是失敗,就是在比賽中失利^⑤,甚至阿伽同也在他唯一的悲剧里

① 一般校訂者沒有看出此处是在批評批評家不懂得怎样評定 悲剧的优劣,把这最后两句(自"其实耍說"起)移至本章第1段尾上。

② 指第5章第3段、第7章末段、第9章第3段及第17章末段中 关于史詩与悲剧的长度的話。

③ 指穿插。

④ 詩人以为"各部分"越长越美,这个想法違反第7章末段所說的 法則,因为只看重"越长越美",而疏忽了"有条不紊"这一前提。 或解作:"它們使詩人大失所望",意即使詩人不能在戏剧比賽中 获得胜利。

⑤ 譯文根据厄尔斯的改訂譯出。伊利翁 (Ilion) 是特洛亚的別名。 欧里庇得斯有两出悲剧是写赫卡柏的,其中一出是《赫卡柏》,另一出是《特洛亚妇女》,这两出悲剧只写伊利翁陷落的一部分故事,通过这一部分反映整个陷落,而不是把陷落整个写出来。 "赫卡柏"这人名見拉丁文譯本,抄本作"尼俄柏"。埃斯庫罗斯的《埃阿斯三部曲》也是写伊利翁陷落的故事的,但写法与欧里庇得斯不同,大概是"穿插式"的,傾向于把陷落整个写出来。牛 津本作:"有許多詩人把整个伊利翁的陷落写出来,而不是只写一部分,像欧里庇得斯那样,或者把整个尼俄柏故事写出来,而

遭受失敗⑤。但是他們能从"突轉"和簡单情节中获得他們所想望的效果,即惊奇之處;〔因为这能产生悲剧的效果,打动慈善之心〕。写一个聪明的坏人(例如西緒福斯)上当,或写一个勇敢的歹徒被打敗,就能产生这种效果。⑦那种事只有在阿伽同的話的意义上才是可能的,他說,可能有許多事違反可能律而发生。

歌队应作为一个演員看待:它的活动应是整体的一部分,它应帮助詩人获得竞賽的胜利,不应像帮助<u>欧里</u> <u>庇得斯</u>那样,而应像帮助<u>索福克勒斯</u>那样®。其余的詩

> 不是只写一部分,像<u>埃斯庫罗斯</u>那样。"此处大概不会提起<u>尼俄</u> 拍;<u>埃斯庫罗斯</u>的手法不同,他大概不会"只写一部分"。"失利" 大概指仅得次奖。

- ⑥ 此句意思不明白。"悲剧"大概是指写伊利翁陷落的悲剧。或解作:"甚至阿伽同也由于这唯一的緣故而失敗。"
- ① "即惊奇之感"根据厄尔斯的改訂譯出。<u>牛</u>津本作:"但他們以惊人的技巧,从'突轉'与簡单情节中获得他們所想望的效果。""从'突轉'",即从复杂情节之意。"因为这能产生悲剧的效果,打动慈善之心"一語疑是伪作。据此处所举的例子看来,一个聪明的坏人被欺騙或一个勇敢的歹徒被打敗,虽然能打动观众的"慈善之心",但不能引起怜憫与恐惧之情,即不能产生悲剧的效果,参看第13章第1段。西緒福斯很狡猾,他曾把死神綁起来,后来战神阿瑞斯(Ares)救了死神,并且把西緒福斯交給他惩治。"产生这种效果"指"引起惊奇之感";聪明的人反而上当,勇敢的人反而被打败,是出乎意料的事,使人吃惊。
- 图 要歌队帮忙,詩人須使合唱歌与剧中情节紧密联系。<u>索福克勒斯</u>的合唱歌与情节的联系相当紧密,<u>欧里庇得斯</u>的合唱歌与情节的联系则不甚紧密。一般校訂者把这句話解作:"它应是整体的一部分,应参加剧中的活动,不应像在<u>欧里庇得斯</u>的剧中那样,而应像在索福克勒斯的剧中那样。"

人①的合唱歌跟他們的剧中的情节无关,恰像跟其他悲剧的情节一样无关;因此如今歌队甚至唱借来的歌曲,阿伽同是这个借用办法的創始者②。唱借来的歌曲跟把一段話〔或一整場戏〕从一出剧移到另一出剧里,有什么区别呢?③

第十九章

其他成分已經談过了®,只剩言詞与"思想"尚待討論。有关"思想"的一切理論見《修辞学》®,这个題目更应屬于修辞学研究范圍®。"思想"包括一切須通过語言

① 指欧里庇得斯以后的詩人們。

② 导演不采用上演的剧本的合唱歌,而借用其他悲剧(多半是該剧作者的其他悲剧)的合唱歌,其原因是由于上演的剧本的合唱歌与剧情无关,不如从其他悲剧里借用較好的歌曲。阿伽同的悲剧中的一些合唱歌大概沒有写出来,只于每"場"之后注明該处加合唱歌。亚理斯多德看了抄本,大概认为詩人录导演的阿伽同借用过他的别的剧本中的合唱歌。

③ 当日的演員或导演往往从其他的悲剧里借来一段話。亚理斯多德在此处諷刺詩人們对于这个办法表示憤慨,而对于借用的合唱歌却能容忍。他希望他們写出与情节密切結合的合唱歌,"或一整場戏"疑是伪作,因为不可能从其他剧里借用一整場戏(参看第12章)。

④ 自第7章起主要討論情节与"性格",第14章第1段提及"形象", 第18章末段談論歌曲。

⑤ 指亚理斯多德自己的著作,参看該书 1356a,

而产生的效力,包括证明和反駁的提出、怜憫、恐惧、忿怒等情感的激发,〔还有夸大与化小〕。⑦但是很明显,当激 1456b 发怜憫与恐惧之情,表示事物的重大或可能®时,还須按照这些方式从动作中产生"思想"的效力⑨,区别在于前者⑩ 应不待說明即能傳达出来⑩,后者⑫ 还須由 說話的

- ⑧ 意即表示事物的重大或不重大、可能或不可能。
- 愈 前面說"思想"的效力是通过語言而产生的,此处說"思想"的效力也可以通过"动作"(指身体的动作)而产生。"这些方式"指上述的产生"思想"的效力的方式,其中一种借情感的激发以表現"思想"的效力,另一种借"证明"与"反駁"以产生思想的效力(参看本頁注 11),但是这句話有語病,因为这似乎是說,"证明"与"反駁"可以完全不倚賴語言,只通过身体的动作即能表达,因此<u>亚理</u>斯多德在下文加以說明。
- ⑩ 指"激发怜憫与恐惧之情"。
- ① 观众有生活經驗,能从剧中人物的动作中,体会他們的"怜憫"与"恐惧"的情感。这样产生的屬于"思想"的效力,与修辞学无关。 <u>亚理斯多德似乎在此处答复当日的修辞学家,他們十分重視情感的激发,并且认为情感的激发完全靠修辞术。</u>

⑥ 参看第6章第10段。

② 亚理斯多德在《修辞学》第 1 卷第 2 章(1356a) 說, 說服的方式有三种,第一种方式是利用演說者的"性格",第二种方式是使听众产生某种情感,第三种方式是倚靠证明。他現在討論"思想"时,只提第 2 第 3 两种方式。此处所說的是激发剧中人物的怜悯、恐惧、忿怒等情感。在亚理斯多德看来,悲剧所激发的观众的情感似乎只限于怜悯与恐惧。括弧里的話疑是伪作。"夸大"与"化小"是修辞技巧,意思是把不重要之点夸大为重要之点,把重要之点小看为不重要之点。"夸大与化小"与情感无关,这句話如果是亚理斯多德的原話,应与"反駁"銜接。

人在他的話里表示出来,而且是他的話的效果。因为如果这种效力不通过他的話即能傳达出来,則何必要說話的人呢?[®]

有关言詞的研究題目之一是語气,例如什么是命令、 所求、陈述、恐吓、发問、回答等等語气。这門学問屬于演 說艺术与这門艺术的专家的研究范圍。一个詩人懂不懂 这些語气,不致引起对于他的詩的艺术的值得严肃看待 的指責。普洛塔哥拉@會指責"女神,歌唱这忿怒吧"® 一語,因为<u>荷馬</u>本来想所求,却发了命令——据普洛塔哥 拉說,叫人作某事或不作某事是一个命令——但是誰能 承认这是个錯誤呢?® 这門研究屬于其他一門艺术,不屬 于詩的艺术,我們就略去不談了。

第二十章

言詞, 概括的說, 包括下列各部分: 簡单音、音綴、連

⑩ 指"表示事物的重大或可能"。

③ 意即何必要对話,演哑剧就行了。

⁴ 普洛塔哥拉(Protagoras)是公元前五世紀著名的詭辯派哲人。

⑤ 見《伊利亚特》第1卷第1行。"女神"指文艺女神。"忿怒"指<u>阿</u>喀琉斯因为同希腊联軍元帅阿伽門农争吵而生的忿怒。

① <u>亚理斯多德的意思是說</u>:如果这句詩有了命令語气,那是朗誦者的錯誤,不是荷馬的錯誤。

接詞、[arthron]①、名詞、动詞、詞形变化、語句。

簡单音为不可分的音^②,但不是指所有的不可分的音,而是指那些能組成可理解的語音^③的不可分的音,动物也能发出不可分的音,但不是我所說的簡单音。簡单音分母音、半母音和默音。母音不借別的音的帮助即能发出可辨別的音。^④ 半母音須借別的音的帮助才能发出可辨別的音,例如 s 和 r。^⑤ 默音^⑥ 本身沒有声音,須借別的音的帮助,即須借別的有声音的音的帮助,才能发出可

- ④ 母音为开口音,自成声音,不須別的音帮助。"別的音"指別的母音。或解作"不借唇舌齿的帮助"。母音共七个,即 a、ě、ē、i、 b、ō 和 u (拉丁化变 为 y)。 <u>亚理斯多德</u>沒有提 复 母 音 (共十一个)。
- ⑤ 半母音本身有一种不可辨別的(即不清楚的)声音,須借一个母音帮助才能发出可辨別的声音,例如 s 須借 i 帮助才能发出可辨別的声音,例如 s 須借 i 帮助才能发出可辨別的声音(即 si)。半母音为单子音的一种,共六个,即 l、m、n、r、s和带鼻音的 g。
- ⑥ 默音为单子音的一种,共九个,即 p、k、t、b、不带鼻音的 g、d、p'i、kh、th。古希腊文的子音,除了半母音和默音外,还有三个双子音,即 ks、ps 和 z (由 d 与 s 組成)。古希腊文的母音和子音共二十四个(带鼻音的 g 和不带鼻音的 g 算一个),参看第 69 頁注 1。

① arthron意为"連接詞",这个詞与前一詞 syndesmos (即譯文中的"連接詞")意思重复。

② 簡单者是最基本的昔,或譯为"字母",但亚理斯多德所側重的是 音,不是代表音的符号(即字母)。

③ "可理解的語音"相当于我們所說的"字音",包括含义的"語音"和不含义的"語音",例如一些"連接詞",它們是虚字,本身不含意义,但是如果把它們安排在一定的地位上,它們就能間接的显示某种意义,参看本章第4段。

辨別的音,例如g和d。这些簡单音彼此間的差別是由于 嘴的发音形状或部位不同,由于送气①或不送气,由于讀 长音或短音,由于讀高音、低音或高低音②。这些問題的 詳細研究屬于韵律学范圍。③

(2)

音綴为由默音和有声音的音組成的不含义的音^④,例如 gr 不带 a 是一个音綴, 正如带 a (即 gra)是一个音綴。各种音綴的研究也屬于韵律学范圍。⑤

連接詞为某种不含义的音——例如 men、dē、toi、dě®——它不妨碍,也不帮助一些别的音組成一个含义 1457a 的語句®,它可以位于它們之后或它們之中,但位于語句之首則不合适,如果这語句是独立的;或为另一种不含

① 发音时一口气冲出。此处指发现代語文的 h (希腊文无此字母, 只有" e"符号) 音, 但 h 本身无音, 它与后面的音联合时, 則讀后面的音时送一口气, 例如讚 a 时送一口气, 即讀成 ha。

② 高音符号是 1, 低音符号是 \, 高低音符号是 \, 或 \)。

③ 音的长短等与音綴有关系,音綴組成音步,因此这些問題的研究 屬于韵律学范圍。

④ "有声音的音"包括母音和半母音。默音与半母音結合而发出的音仍是"不可辨别的音"。

⑤ "各种音綴"指长音綴和短音綴。音綴构成音步,因此音綴的研究 屬于韵律学范圍。

⑥ 这四个連接詞都是不变詞,是一种虚字,本身不含意义,但可起連續作用,例如 men 勉强可譯为"一方面",dě 勉强可譯为"另一方面",有了"一方面",应有"另一方面",所以 men、dě 可以把前后的語句連接起来,参看第68頁注3。toi 勉强可譯为"因此",dē 勉强可譯为"那么"。

⑦ "别的音"指含义的音。此处"語句"原文作"音",实指語句。

义的音,它能把一些含义的音組織成一个含义的語句^①, [arthron 为一种不含义的音——它表示句子的头尾或分段,——]例如 amphi、peri 及其他^②。[这种不含义的音不妨碍,也不帮助一些别的音組織成一个含义的短語,它位于它們之后或它們之中。]

名詞③为含义的合成音,沒有时間性,它的各成分本身不含意义;我們甚至认为双字复合名詞的各部分本身不含意义,例如 Theodoros 这名字中的 doron 就不含意义。

动詞为含义的合成音,有时間性,它的各成分,和名詞的各成分一样,本身不含意义。"人"或"白"不表示时間,但"他走"和"他已經走了"則分別表示現在时和过去时。

詞形变化指名詞和动詞的詞形变化^⑤,表示关系,例如"屬于他"、"对于他"等等,或表示单数、复数,例如

① 此处"語句"原文作"音",实指"語句"。

② amphi 是前置詞,意思是"在……方面"。peri 也是前置詞,意思是"在……周圍"。"其他"指連接詞 kai (意思是"和")以及这一类的詞。以上这些詞可以把"名詞"或动詞連接起来。此句(自"例如"起)前后的括弧里的話系伪作。

② "名詞"包括名詞、人称代詞、指示代詞、疑問代詞(关系代詞为連接詞)、形容詞、冠詞和无定式动詞,后六者均可作名詞使用。

图 Theodoros 这名字的后半截 doros 由 doron 变来, doron 的意思是"礼物",但这字与 theo——theo 由 theos(意即神)变来——联合在一起的时候,它本身并不含有"礼物"的意思。

"人"、"人們",或表示語气,例如发問語气和命令語气——"他走了嗎?"和"走吧!"就是这类的动詞詞形变化。

語句为含义的合成音,它的某些部分本身含有意义®。并不是每个語句都是由动詞和名詞組成的,例如人的定义®;語句虽然可以不要动詞,但总須具有含义的部分®,例如"克勒翁在行走"中的"克勒翁"®。有两种方法可以使語句成为一个整体,即使它表示一个事物,或用連接詞把許多語句連接起来®,例如人的定义是一个整体,因为它表示一个事物®,而《伊利亚特》則是靠連接詞而成为一个整体的®。

⑤ 名詞的詞形变化包括由形容詞变来的副詞,因为这种副詞是形容 詞的詞形变化,参看第70頁注3。

⑥ "某些部分"指語句中的名詞和动詞,它們含有意义,至于語句中的連接詞則不含意义。

⑦ <u>亚理斯多德</u>曾在《問題篇》第1卷第7章(103a 27)給人下定义,即"陆栖两脚动物",这个定义沒有动詞。

⑧ 意即須具有名詞(名詞本身含有意义)。

⑨ "克勒翁"(Kleon)是专名詞, 它本身含有意义。

⑩ 这样形成的整体是复合句。

① 人的定义"陆栖两脚动物"由三部分組成,各部分表示"人"的某种特点;一些这样的部分合起来表示"一个事物",即可构成一个整体。

② 此句意思不明白,大概是說《伊利亚特》中的句子都可以用連接詞 把它們連接起来。

第二十一章

名詞有两种,即簡单名詞(所謂"簡单名詞",指由不含义的部分組成的名詞,例如"地"①)和双字复合名詞((由含义的部分与不含义的部分組成(但含义的部分处在复合名詞中就失去了意义②),或由两个含义的部分组成))。此外还可能有三字复合名詞、四字复合名詞、多字复合名詞、許多夸大的名詞,例如 Hermokaikoxanthos③即屬此类……。④

1457b

字分普通字、借用字、隐喻字、装飾字^⑤、新創字、 衍体字、縮体字、变体字。

普通字指大家使用的字,借用字指外地使用的字®。 因此,很明显,同一个字可能同时是借用字,又是普通

① "地"字原文作 gea, 由不含义的 ge 和 a 两个音綴組成 (縮写 为 gē)。

② 例如不定式动詞(名詞的一种) periblepein (意思是"四面看"), 其中的 peri 是前置詞 ("四面"的意思),不含意义; blepein 是动詞 ("看"的意思),含有意义,但在此复合名詞中已失去了原来意义(由"看"轉为"四面看")。参看第20章第5段。

③ 这个三字复合名詞Hermokaikoxanthos 是由三个河名,即赫耳摩斯 (Hermos)、卡伊科斯 (Kaikos) 和<u>珊托斯 (Xanthos)組成的。</u>

色 此处殘缺。阿拉伯文譯本作: "Hermokaikoxanthos, 他 向 父亲 新斯斯禱。"

字,但不是对同一个地区而言,例如 sigynon(矛)一字在塞浦路斯是普通字,在我們这里^⑦則是借用字。

隐喻字是屬于別的事物的字,借来作隐喻,或借"屬"作"种",或借"屬"作"种",或借"种"作"屬",或借"种"作"种",或借用类同字®。

借"屬"作"种"。例如"我的船停此","泊"是"停"的一种方式。

借"种"作"屬":例如"<u>俄底修斯</u>曾作万件勇敢的事", "万"是"多"的一种, 現在借来代表"多"。

借"种"作"种"。例如"用銅刀吸出血来"和"用坚硬的銅火罐割取血液",詩人借"吸"作"割",借"割"作"吸",二者都是"取"的方式。⑨

类同字的借用: 当第二字与第一字的关系,有如第四字与第三字的关系时,可用第四字代替第二字,或用

⑤ "装飾字"大概指同义字,例如称阿喀琉斯为珀勒伊得斯(Peleides),意即珀琉斯之子。一說指性质形容詞,如"白乳"的"白"字。或解作"奇異字",指下面例举的四种字,即"新創字"等。这个解釋与第22章第4段末尾的意思不符,因为这四种字与口語不合。

⑥ 借用字包括外国字、方言字和古字(即廢字)。

⑦ 指雅典。

⑧ "类同字"或可譯为"对应字"。借用有相似关系的类同字作隐喻,可产生新的意义,参看本頁末段。

⑨ 前一个例子指医生用刀放血,后一个例子指医生用銅火罐吸血,即在罐中燒一点可燃之物,把罐口放在疮上,罐中空气冷却后,即能吸血。

第二字代替第四字。①有时候詩人把与被代替的字有关系的字加进去,以形容隐喻字。例如杯之于狄俄倪索斯,有如盾之于阿瑞斯,因此可以称杯为狄俄倪索斯的盾,称盾为阿瑞斯的杯。②又如老年之于生命,有如黄昏之于白日,因此可称黄昏为白日的老年,称老年为生命的黄昏,或者像恩拍多克利那样,称为生命的夕阳③。有时候对比时沒有現成的字,但隐喻字仍可借用,例如撒种子叫散播,而太阳撒光綫則沒有名称,但撒与阳光的关系,有如散播与种子的关系,因此有"散播神造的光綫"一語。这种隐喻字还有其他用法,即借用屬于另一事物的字,同时又剥夺这字某一屬性,例如不称盾为"阿瑞斯的杯",而称为"无酒的杯"④。……⑤

新創字指詩人創造的、任何地方都沒有使用过的字,

① 公式为乙:甲=丁:丙,可用丁代替乙,或用乙代替丁。例如老年(乙)之于生命(甲),有如黄昏(丁)之于白日(丙),可用"黄昏"(丁)代替"老年"(乙),或用"老年"(乙)代替"黄昏"(丁)。

② "杯"和"盾"是隐喻中被代替了的詞,和这两个詞有关系的詞是"狄俄倪索斯"(酒神)和"阿瑞斯"(战神)。亚理斯多德的意思是說,把"狄俄倪索斯"一詞加进去形容"盾",这样就造成了"狄俄倪索斯的盾",或把"阿瑞斯"一詞加进去,这样就造成了"阿瑞斯的杯"。

③ 譯文根据布乞尔本譯出。<u>牛津</u>本作:"可称黃昏为白日的老年,或者像恩拍多克利那样,称老年为生命的黄昏或生命的夕阳。"

④ 意即"阿瑞斯的无酒的杯"。

⑤ 此处是討論"装飾字"的地方,原文已缺。

似乎有一些这样的字,例如称角为"芽"①,称祭司为"祈 稿者"②。

衍体字指母音变长了的字或音綴增加了的字,縮体 1458a 字指某部分被削减了的字。衍体字例如代替 polěos 的 polēos③、代替 Pelěidou 的 Pelēiadeō ⑤, 縮体字例如 kri⑤、do⑥、ops (見 mia ginetai amphoteron ops 句中⑦)。

一个字如果其中一部分是保留下来,另一部分是新 創的,这个字就是变体字,例如代替 dexion 的 dexiteron (見dexiteron kata mazon 一語中®)。

① "芽"原文是 ernyges,源出动詞 ernoomai,意即"发芽"。

② "祈禱者"原文是 areter, 源出动詞 araomai, 意即"祈禱"。《伊利亚特》第1卷第11行称阿波罗的祭司克律塞斯(Khryses)为"祈禱者"。

③ polěos 是 polis (城) 的屬格,第四字母 e 是短母音; polēos 也是 polis 的屬格,第四字母 e 是长母音,此字为史詩中的古体字。

④ Pelěidou 是 Peleides 的屬格, Peleides 意即"珀琉斯之子", 指阿喀琉斯。Pelěidou 第四字母 e 是短母音,最后两个字母 ou 是复母音。Pelēiadeō 是史詩中的古体字,此字第四字母 ē 是长母音,第六字母 a 是增加的音綴,最后一个字母 ō 是 长母 音,此字母与前一字母 e 联合,成为一个音。

⑤ kri意即"大麦",这个縮体字是用来代替 krithe(意即"大麦")的。

⑥ do 意即"房屋",这个縮体字是用来代替 doma (意即"房屋")的。

② ops 意即"眼"、"臉"或"面貌"。这个縮体字是用来代替 opsis (意即"眼"、"臉"或"面貌")的。"mia ginetai amphoteron ops"是恩拍多克利的發詩,意思是"左右臉是一样的。"

名詞分阳性、阴性和中性名詞。阳性名詞以n、r、s和与s連在一起的字母(只有两个,即ps和ks)收尾;阴性名詞以始終是长讀的母音(即ē、ō)和可变长的母音(即ā)收尾。因此阳性名詞和阴性名詞的收尾字母数目是相等的(ps和ks作为s看待)。⑨沒有一个名詞以默音或始終是短讀的母音⑩收尾。名詞只有三个,即meli、kommi和 peperi⑩,以 i 收尾,只有五个⑫以u收尾。中性名詞以这些母音及n、r、s收尾。⑬

⑧ dexion 和 dexiteron 均为"右方"之意, dexi 是保留下来的部分, 后一字中的 ter 是新創的部分, on 是字尾。dexiteron kata mazon 一語見《伊利亚特》第5卷第393行, 意思是"正中右胸", 形容赫拉右胸被箭射中。

⁹ ps 和 ks 不計算在內,所以阳性名詞和阴性名詞的收尾字母都 是三个。

⑩ 指ě和ě。

① meli 意即"甘露蜜"(一种甜树脂)或"蜂蜜"。kommi 意即"树脂",此字大概是埃及字,字形(即詞形)可变可不变,peperi 意即"胡椒"。此外尚有 kiki(意即"蓖麻")以i收尾。

① 即 pou (意即"群",指"羊群"、"魚群"等)、sinapu (雅典方言作 napu,意即"芥末")、gonu (意即"膝头")、doru (意即"树干"、"船"、"矛"等)和 astu (意即"城")。此外尚有五个以 u收尾的字,被当作古字。

② "这些母音"指 i 和 u。前面所举的 meli、kommi 和 peperi,以及上注中所举的五个希腊字都是中性名詞。中性名詞尚有以 a 收尾者,例如 drama (意即"戏剧"),因此有人在 s 之后补充 "和 a"二字。一說"这些母音"包括 a。

第二十二章

風格的美在于明晰而不流于平淡。最明晰的風格是由普通字造成的,但平淡无奇,克勒俄丰和斯忒涅罗斯®的詩風格即是如此。使用奇字,風格显得高雅而不平凡;所謂奇字,指借用字、隐喻字、衍体字以及其他一切不普通的字。但是如果有人专門使用这种字,他写出来的不是謎語,就是怪文詩:隐喻字造成謎語,借用字造成怪文詩®。把一些不可能联綴在一起的字联綴起来,以形容一桩真事,这就是謎語的概念;把屬于这事的③普通字联綴起来不能造成謎語,但是把隐喻字联綴起来却可能造成,例如"一人我曾見用火把銅粘在另一人身上"④以及諸如此类的話。借用字造成的怪文詩⑤。这些字》应混合使用,借用字、隐喻字、装飾字以及前面所說的其他种类的字,可以使風格不致流于平凡与平淡,

① 关于克勒俄丰参看第 8 頁注 2。斯志涅罗斯 (Sthenelus) 是个 悲剧詩人。

② "怪文詩"既不像希腊文詩, 又不像外文詩, 参看第73頁注6。

③ "屬于这事的"是补充的。

④ 意即"我曾見一人利用火把銅火罐粘在另一人身上",据說这是 謎語家克勒俄部利涅 (Kleobouline) 說的。参看第73頁注9。

⑤ 意即"例举借用字造成的怪文詩"。例子尚未举出。

⑥ 指奇字和普通字。

普通字可以使風格显得明白清晰。最能使風格旣明白清 1458b 晰而又不流于平凡的字,是衍体字和变体字;它們因为和普通字有所不同而显得奇異,所以能使風格不致流于平凡,同时因为和普通字有相同之处,所以又能使風格显得明白清晰。因此那些批評家是不对的,他們对这种詞汇加以指責,对采用这种詞汇的詩人加以揶揄,像老欧克勒得斯①所說,如果可以任意把字加长,写詩未免太容易了;他會用这种風格写詩来諷刺詩人,例如

臣pikha rēn eid on Mara thonade bādi zonta, ②
又如

ouk ān g'ērǎměnōs tōn ēkeinōu ěllěbōrǒn. ③ 这样露骨的使用这个手法,誠然荒唐。每一种奇字的使用都要有分寸;滥用隐喻字、借用字或其他奇字,以引人发笑,都会产生同样效果。但是适当的使用这些字却

① 此处所說的欧克勒得斯(Eukleides)大概是墨加拉人,为<u>苏格拉</u>底的門弟子,他曾在墨加拉設立学校,傳授維辯术。一說是公元前 403 年任雅典执政官的欧克勒得斯,他曾改良字母,研究語言学。

② 此行共15个音綴。第1音綴中的 E、第6音綴中的 o、第13音 綴中的 i 和第14音綴中的 o,都是短母音,但因为短母音之后有两个子音,或因为短母音占据音步的首位,所以都作为长母音讀。此行及下一行本是散文,但可讀成六音步长短短格史詩詩行。短母音占据音步首位,变为长母音,称为破格,荷馬詩中有此破格,但极少用。此行的意思是: "我曾見厄庇卡瑞斯走向馬拉松。"厄庇卡瑞斯(Epikhares) 这名字的直接目的格为Epikharen。馬拉松(Marathon)在阿提刻东北部,距雅典城约40 公里。

完全是另一回事;若于史詩中插进普通字,就可以看出 其間的差別。若用普通字代替借用字、隐喻字或他种奇字,也可以看出我所說的是真理。試举例說明:埃斯庫 罗斯和欧里庇得斯各写过一行只有一字之差的六音步短 长格的詩,此字按照习惯是个普通字^②,欧里庇得斯却 采用了一个借用字,使这行詩由平淡化为神奇。埃斯庫 罗斯在他的悲剧《菲罗克忒忒斯》中是这样写的;

这毒疮吃了我腿上的肉,⑤

欧里庇得斯却用"下酒"一詞代替"吃了"[®]。或者采用普通字,把

如今一个短小丑陋的弱者竟把我⑦

改为:

如今一个矮小难看的廢物竟把我,

或者把

③ 此行共14 音綴。第2 音綴中的 a、第3 音綴中的 e、第13 音綴中的 o,都是短母音,但因为短母音之后有两个 子 音,或因为短母音占据音步的首位,所以都作为长母音讀。参看第78 頁注2。此行的意思是:"情人不他的黑藜芦。"抄本有錯誤,意思不明白。"不"字大概是"不买"之意。黑藜芦是泻药,据說可治瘋病。

④ <u>埃斯庫罗斯</u>所采用的 esthiei (意即"吃了") 一詞是个隐喻字, 但一般习慣把它当作普通字。

⑤ 見埃斯庫罗斯的殘詩第 253 段。《菲罗克志志斯》("Philoktetes") 剧中的英雄菲罗克志志斯曾被毒蛇咬伤,以致腿上生 烂 疮,十 年不愈。

⑥ 欧里庇得斯这行詩見他的殘詩第792段,可譯为"这毒疮拿我腿上的肉来下酒"。

給他摆一只丑陋的凳子、一張短小的餐桌[®]改为:

給他摆一只破烂的凳子、一張矮小的餐桌,

或者把

海岸在嘯⑨

改为:

海岸在叶。

阿里佛刺得斯經常挖苦悲剧演員使用口語中沒有人 讲的短語⑩,例如"离房屋远"(代替"远离房屋")⑪、 "汝之"⑫、"我娶伊"⑬、"阿喀琉斯周圍"⑭(代替"圍繞 1459a 阿喀琉斯"⑮)以及諸如此类的短語。所有这类短語不屬 于普通短語范圍,正因为如此,它們才能使風格不致流 于平凡;阿里佛刺得斯却不懂得这个道理。

⑦ 見《奧德賽》第9卷第915行,該行的最后一个字与此处所引用的不同。圓目巨人說,矮子<u>俄底修斯</u>竟把他的眼睛弄瞎了,参看第8頁注5。

② 見《奧德賽》第20卷第259行。俄底修斯的儿子透勒馬科斯(Telemakhos)給他摆桌子。

⑨ 見《伊利亚特》第17 卷第265行。

⑩ 阿里佛刺得斯(Ariphrades)是个堅琴师。他挖苦演員乱改对話中的短語。"悲剧演員"或解作"悲剧詩人"。

① "离房屋远"为"远离房屋"的倒装句法,古希腊人认为这种句法· 較有詩意。

⑩ "汝之"是詩中用的古語。

⑩ 此語見索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯在科罗諾斯》("Oidipous epi Kolonoi")第 986 行。"娶"字是补充的。"伊"字是詩中使用的字限。

适当的使用上面所說的各种字®以及双字复合字和借用字是很重要的事,但尤其重要的是善于使用隐喻字,唯独此中奥妙无法向别人領教;善于使用隐喻字表示有天才,因为要想出一个好的隐喻字,須能看出事物的相似之点®。

双字复合字最宜于用来写酒神頌[®],借用字最宜于用来写英雄詩[®],隐喻字最宜于用来写短长格的詩[®]。在英雄詩里,上面所說的各种字都可以使用,但是在短长格的詩里,由于这种詩体竭力摹仿口語,所以适用的字限于日常談話中使用的字,即普通字、隐喻字和装飾字。[®]

关于悲剧,即借动作来摹仿的艺术,我們所讲的已 經够了。

① 古希腊人认为"周圍"放在名詞后面比放在名詞前面較有詩意。 参看上文"离房屋远"。

⑤ 原文作"周圍阿喀琉斯",意即"阿喀琉斯周圍"。

¹⁶ 指衍体字、縮体字和变体字。

① 意即須能于不大相似的事物中看出它們的相似之点。

^{(8) 《}詩学》討論詞汇和風格时,只此处提及抒情詩,即酒神頌,但 酒神頌在<u>亚理斯多德</u>的时代已經半戏剧化了(参看第3頁注3)。 《詩学》討論詞汇和風格时所举的例子,都是从悲剧的对話及<u>荷</u> 馬史詩中举来的,沒有一个是从悲剧的合唱歌中举来的。由此 可見《詩学》中所說的"言詞"是指对話。

¹⁹ 指六音步长短短格的史詩。

²⁰ 指戏剧中的三双音步短长格的对話。

② 欧里庇得斯的对話中的詞汇最接近口語;至于埃斯庫罗斯的对話中的詞汇則为詩的詞汇,与口語相去甚远。

第二十三章

現在討論用叙述体和"韵文"来摹仿的艺术^①。显然, 史詩的情节也应像悲剧的情节那样,按照戏剧的原則安 排,环繞着一个整一的行动,有头,有身,有尾,这样 它才能像一个完整的活东西,給我們一种它特別能給的 快感^②;显然,史詩不应像历史那样結构,历史不能只 記載一个行动,而必須記載一个时期,即这个时期內所 发生的涉及一个人或一些人的一切事件,它們之間只有 偶然的联系。(在时間的順序中,有时候一桩事随另一 桩事而发生,却沒有导致同一个結局,正如薩拉弥斯海 战与西西里的卡耳刻冬战争同时发生^③,但沒有导致同 一个結局。)几乎所有的詩人都这样写作。^④ 唯有荷馬的 天赋的才能,如我們所說的,高人一等^⑤,从这一点上 也可以看出来:他沒有企图把战爭整个写出来,尽管它

① 指史詩。

② 此处所說的"快感"是审美的快感,由史詩的完整的結构而引起的。第14章第1段所說的悲剧的快感,則是由悲剧引起怜憫与恐惧之情而产生的。

③ 希腊人于公元前 480 年在薩拉森斯 (Salamis, 旧譯作薩拉米) 海灣击敗波斯海軍。据希罗多德的《希腊波斯战爭史》第7卷第 166 节所 截,西西里的希腊人于同一天在該 島 北 岸 击 敗 卡耳 刻冬 (Karkhedon)人的襲击。卡耳刻多人即非洲北部的迦太基 (Karthago)人。

有始有終。因为那样一来,故事就会太长,不能一覽而尽;即使长度可以控制,但細节繁多,故事就会趋于复杂。荷馬却只选擇其中一部分,而把許多別的部分作为穿插,例如船名表和其他穿插,点綴在詩中。® 別的史詩詩人或写一个人物®,或写一个时期,即一个枝节繁 1459b 多的行动,例如《庫普里亚》的作者和《小伊利亚特》的作者®。因此《伊利亚特》或《奧德賽》® 只足供一出,至多两出悲剧的題材,而《庫普里亚》和《小伊利亚特》則可供好几出〔八出以上,比方說,可供一出《甲仗的評判》、一出《非罗克忒忒斯》、一出《涅俄普托勒摩斯》、一出《欧律皮罗斯》、一出《伪装乞丐》、一出《拉开奈》、一出《伊利翁的陷落》和一出《归航》的題材,还可供一出

④ "詩人"指史詩詩人。在<u>亚理斯多德</u>看来,几乎所有的史詩詩人 都成了編年史家(因为他們都描写一个时期中的所有的事件), 唯有荷馬是例外。

⑤ 亚理斯多德曾在第8章第1段称贊荷馬把《奧德賽》的情节安排得很好。

⑥ 《伊利亚特》只取特洛亚战争第十年中的一段故事(阿喀琉斯的 忿怒及其后果)作为核心,这个核心是整一的,可以一下子 掌握。荷馬把十年战争中的其他故事,例如偵查敌情、决斗,作 为穿插,因此他能于一段战争中表現十年战争的全貌。《伊利亚特》第2卷叙述希腊各城邦参战的船只。

⑦ 参看第8章第1段。

⑧ 《庫普里亚》("Kypria")写特洛亚战争的起因,《小伊利亚特》 写特洛亚的陷落,均已失傳,不悉为何人所作。

⑤ 指《伊利亚特》和《奥德賽》的核心故事。

埃斯庫罗斯有一出悲剧名叫《甲仗的評判》,已失傳,写希腊人 把阿喀琉斯遺下的甲仗判給俄底修斯,索福克勒斯的《埃阿斯》 也写这个故事。現存的《菲罗克芯芯斯》是索福克勒斯的悲剧, 写俄底修斯和涅俄普托勒摩斯 (Neoptolemos) 到一个島上去找 菲罗克芯芯斯,要把他带到特洛亚。尼科馬科斯(Nikomakhos)和索福克勒斯各有一剧名叫《涅俄普托勒摩斯》,写涅俄普 托勒摩斯到达特洛亚的故事,均已失傳。索福克勒斯有一出悲 剧,名叫《欧律皮罗斯》("Eurypylos"),已失傳。此处所說的 欧律皮罗斯若不是指志勒福斯与特洛亚国王普里阿摩斯(Priamos)的姐妹阿斯堤俄刻(Astyokhe)的儿子(为涅俄普托勒 摩斯所杀),便是指希腊英雄欧律皮罗斯——欧埃蒙(Euaimon) 的儿子,曾在特洛亚战争中受伤。《伪装乞丐》指俄底修斯伪装 乞丐到特洛亚城內偵查敌情的故事,此处所說的大概不是已写 成的剧本。索福克勒斯有一出悲剧名叫《拉开奈》("Lakainai", 意即"斯巴达妇女"),已失傳,写俄底修斯和狄俄墨得斯到特 洛亚城里去盗取雅典娜的偶像的故事。 索福克勒斯的 儿 子伊俄 丰(Iophon)有一出悲剧名叫《伊利翁的陷落》,已失傳。"归航" 大概指希腊人于使用木馬計时,假意撤兵,把船只撤 至芯涅多 斯(Tenedos)島,一說指希腊人的凱旋;此处所說的《归航》大 概不是已写成的剧本。索福克勒斯有一出悲剧名叫《西农》("Sinon"), 已失傳, 写希腊人西农騙特洛亚人把木馬推进 城的 故 事。此段(自"八出"起)疑是伪作。"八出以上"指《小伊利亚 特》可供八出以上。"以上"一詞及末句(自"还可"起)疑是出自 另一人的手笔。

第二十四章

((再則, 史詩的种类也应和悲剧的相同, 即分簡单史詩、复杂史詩、"性格"史詩和苦难史詩; 史詩的成分[缺少歌曲与"形象"]也应和悲剧的相同, 因为史詩里也必需有"突轉"、"发現"与苦难。①史詩的"思想"和言詞也应当好。 荷馬第一个运用这一切种类和成分②, 而且运用得很好。他的两首史詩各有不同的結构,《伊利亚特》是簡单史詩兼苦难史詩,《奧德賽》是复杂史詩(因为处处有"发現"③)兼"性格"史詩; 此外,这两首詩的言詞与"思想"也登峰造极。))④

但史詩在长短与格律方面与悲剧不同。⑤ 关于长短, 前面所說的限度就算适当了⑥: 长度須使人从头到尾一

① 悲剧分复杂剧、苦难剧、"性格"剧和穿插剧(参看第 18 章第 2 段)。史詩的穿插又多又长,可以說每一首史詩都是穿插史詩,因此<u>亚理斯多德</u>改用"簡单史詩"。此处所說的"成分"指"突轉"与"发現"(此二者合而为一个成分)、苦难、"性格"和穿插(与第 5 章末段及第 6 章所指的"成分"是两回事,因此可以断定"缺少歌曲与'形象'"一語系伪作。参 看 第 60 頁 注 3 及 第 61 頁 注 7。

② 包括"思想"与言詞。

③ 《奧德賽》中的主人公俄底修斯曾經先后被圓目巨人、淮阿刻斯人 (Phaiakes) 以及俄底修斯自己家里的人"发現"。

④ 此段談史詩与悲剧相同之点,应屬于上一章。

覽而尽,如果一首史詩比古史詩短,約等于一次听完的一連串悲剧⑦,就合乎这条件。但史詩有一个非常特殊的方便,可以使长度分外增加。悲剧不可能摹仿許多正发生的事,只能摹仿演員在舞台上表演的事;史詩則因为采用叙述体,能描述許多正发生的事,这些事只要联系得上,就可以增加詩的分量®。这是一桩好事〔可以

⑤ 第 5 章第 3 段說起三点差別,包括叙述体。此处沒有討論 叙述体,因为这是二者的基本差別,但本章曾几次点明,史詩采用叙述体,史詩是叙事詩。<u>亚理斯多德</u>不但不强調这个基本 差 别,反而强調史詩的戏剧性,参看本章第 4 段。

⑥ "前面"指第7章第3段,該处所說的是理想的长度,也适用于 史詩,然而史詩又不可能严格遵守。

⑦ "古史詩"指荷馬史詩,其他的古史詩都比較短。此处所說的"一首史詩"与"古史詩"均指其中的核心故事而言;荷馬史詩以外的史詩,不是傳記式史詩,便是編年史詩,其中均无核心故事。 "一連串悲剧"大概指同一天上演的三出悲剧(一說指"三部曲"),共約4000行;亚理斯多德似乎把薩堤洛斯剧也作为悲剧看待,如果加上一出薩堤洛斯剧,則共約5000行。《伊利亚特》15693行,《奥德賽》約12105行,但《伊利亚特》的核心故事約只4300行,《奥德賽》的核心故事約只4000行,参看59頁注4。

^{8 &}quot;正发生的事"或解作"同时发生的事"。但悲剧和史詩一样,也能表达許多同时发生的事,例如《阿伽門农》中的傳令官报告特洛亚被攻陷与被劫洗,这两件事和守望人在該剧开場时所望見的信号火光是同时发生的。亚理斯多德的意思是說,舞台上表演一場戏之后,时間即成过去,因此悲剧不能把許多过去的事作为正发生的事来摹仿,而讲故事的詩人則能使时間倒退,回头叙述許多事,而且可用"現在时"叙述,仿佛那些事正在发生。有人认为亚理斯多德在此处暗示"地点的整一"(即三整一律中的"地点整一律")。因为讲故事的詩人能使地点变换,即假定他是在許

使史詩显得宏偉〕,用不同的穿插点綴在詩中,可以使 史詩起变化 [听众]; ^⑤ 单調很快就会使人膩煩,悲剧的 失敗往往由于这一点。

至于格律,經驗证明,以英雄格⑩最为适宜。如果用他种格律或几种格律⑪来写叙事詩,显然不合适。英雄格是最从容最有分量的格律⑫(因此最能容納借用字⑬与隐喻字);叙事詩和其他詩体形式也不同⑭;短长格与四双音步长短格很急促,前者适合于表現行动,后 1460a 者适合于舞蹈⑮。如果像开瑞蒙那样混用各种格律,那

多不同的地方;悲剧則只能表演舞台上,即一个地点上所发生的事。可是古希腊舞台并不老是代表同一个地点,<u>亚理斯多德</u>并没有說舞台所代表的地点是不能变换的。所謂"联系得上"指《奥德賽》中的穿插与主人公俄底修斯联系得上,《伊利亚特》中的穿插与特洛亚战争联系得上,参看第 17 章第 2 段。

- ⑨ "可以使史詩显得宏偉"疑是伪作,这句話大概是用來解釋 ogkos的,因为这个字除了"分量"(見上句,指"长度"和"宏偉")的意思外,还有"浮夸"的意思。"不同的穿插"指不同于主要情节的穿插。"可以使史詩起变化"或解作"而且可以提起观众的兴趣"。
- ⑩ 指六音步长短短格。
- ① 指几种"韵文"的格律。<u>亚理斯多德</u>只承认三种"韵文",参看第 4 頁注 5。
- ② 英雄格所以最从容最有分量,是由于所占时間較长,每零步包括一个人音綴、两个短音綴,这两个短音綴所占的时間与一个长音級所占的时間大致相等。
- ③ 参看第73頁注6。
- ⑪ "形式也不同"指叙事詩比較长,能容納許多穿插。
- 15 参看第4章末段最后部分。

就更荒唐①。因此,从来沒有人用英雄格以外的格律来写长詩②。叙事詩的性质,如我們所說的那样,使我們 选擇适宜的格律。③

荷馬是值得称贊的,理由很多,特別因为在史詩詩人中唯有他知道一个史詩詩人应当怎样写作。史詩詩人应尽量少用自己的身分說話;否則就不是摹仿者了。其他的史詩詩人却一直是亲自出場,很少摹仿,或者偶尔摹仿。荷馬却在簡短的序詩之后,立即叫一个男人或女人或其他人物出場,他們各具有"性格",沒有一个不具有特殊的"性格"。④

惊奇是悲剧所需要的,史詩則比較能容納不近情理 的事(那是惊奇的主要因素)⑤,因为我們不亲眼看見人

① 意即用短长格或四双音步长短格来写史詩已不合适,若混用各种格律,則更不合适。关于<u>开瑞蒙</u>,参看第1章第4段最后部分及第6頁注5。

② 指叙事詩,即史詩。叙事詩所以很长,是由于其中有許多穿插。

③ 悲剧的对話性质使詩人找到合乎口語的短长格律; 史詩的叙述性质使詩人找到合乎叙述語气的长短短格律。"如我們所說的"指第4章第2段、該章末段最后部分及本段前一部分論格律的話。

② 《伊利亚特》和《奧德賽》均有簡短的序詩,荷馬在序詩中用自己的身分說話,主要是介紹主題。荷馬在《伊利亚特》第2卷叙述船只之前,也曾用自己的身分說話。亚理斯多德很称贊荷馬史詩的戏剧性,把荷馬当作一个戏剧开創者看待,参看第4章第2段,"其他人物"指神祇。

⑤ 悲剧中的惊奇应意外的发生而又有因果关系(即近乎情理),而且应把它摆在主要情节里,参看第9章末段,史詩中的惊奇 屬于另外一种,它不近情理。

物的动作。赫克托耳被追赶一事,如果在舞台上表演 (希腊人站着不动,不去追赶,阿喀琉斯向他們搖头①), 就显得荒唐;但是在史詩里,这一点却不致引人注意。 惊奇給人以快感,这一点可以这样看出来:每一个报告 消息的人都添枝添叶,以为这样可以討听者喜悅。

把謊話說得圓主要是荷馬教給其他詩人的,那就是利用似是而非的推断。如果第一桩事成为事实或发生,第二桩即随之成为事实或发生,人們会以为第二桩既已成为事实,第一桩也必已成为事实或已发生(其实是假的)②,因此,尽管第一桩不真实,但第二桩是第一桩成为事实之后必然成为事实或发生的事,人們就会把第一桩提出来③;因为如果我們知道第二桩是真的,我們心里就会作似是而非的推断,认为第一桩也是真的,例如洗脚一景中的推断④。

因此,一桩不可能发生而可能成为可信的事⑤,比

① 阿喀琉斯在特洛亚城下追赶赫克托耳,他向希腊兵士摇头,不让他們向赫克托耳投擲标枪,免得他們夺去了他的战功,参看《伊利亚特》第22卷第 205 到 206 行。

② 括弧里的話或解作:"这是錯誤的推断"。

③ 意即把第一桩当作價事提出来。

倒 伪装乞丐的<u>俄底修斯</u>在洗脚之前告訴他的妻子<u>珀涅罗珀</u>,他从前是个富有的人,曾款待过俄底修斯,为了证明这事,他提起俄底修斯当时穿的衣服,参看《奥德賽》第19卷第164到307行。珀涅罗珀知道他所說的关于衣服的事是真的,因此錯誤的推断,认为这乞丐一定看見过俄底修斯。

⑤ 一桩不可能发生的事,只要处理得好,可能成为一桩可信的事, 例如<u>俄底修斯</u>被放在岸上一事,参看本章末段。

一桩可能发生而不可能成为可信的事更为可取;但情节不应由不近情理的事組成①;情节中最好不要有不近情理的事;如果有了不近情理的事,也应該把它摆在布局之外(例如在《俄狄浦斯王》剧中,俄狄浦斯不知道拉伊俄斯是怎样死的)②,而不应把它摆在剧内③(像《厄勒克特拉》剧中傳达皮托运动会的消息④,或者像《密西亚人》剧中有人从式革亚到密西亚,一路上沒有說过一句話⑤)。如果說这样一来就会破坏布局⑥,那就未免荒唐;那样布局根本不应該。但是,如果已經采用了不近情理的事,

① 意即不要把不近情理的事(即不可能发生的事)摆在主要情节里。

② 参看第15章第2段最后部分及第50頁注7。

③ 意即不要把它摆在主要情节内。

④ 此处所說的《厄勒克特拉》是索福克勒斯的悲剧,該剧中的保備向克呂泰墨斯特拉报告假 消息,說 她 儿子 假瑞斯芯斯在皮托(Pytho)运动会上撞車毙命(第660行以下一段)。亚理斯多德在此处批評索福克勒斯不应在英雄剧里描写皮托运动会,因为俄瑞斯芯斯是英雄时代(公元前十三到十二世紀)的人物,而皮托运动会则是公元前586年才开办的。皮托是阿波罗的圣 地得尔福(Delphoi,旧譯作特尔斐)的別名,得尔福在希腊中部福喀斯(Phokis,旧譯作佛西斯)境內。

⑤ 《密西亚人》("Mysoi")大概是埃斯庫罗斯的悲剧,已失傳。此处所說的人物指志勒福斯。志勒福斯的母亲奧革(Auge)是志革亚(Tegea)国王阿琉斯(Aleus)的女儿、雅典娜庙上的女祭司,他父亲是赫刺克勒斯。奧革后来嫁給密西亚(Mysia)国王透特刺斯(Teuthras)。 志勒福斯特別从希腊到密西亚去寻找他的父母。密西亚在小亚細亚西北部,志革亚在伯罗奔尼撒的阿耳卡狄亚境內。

而且能使那些事十分合乎情理,甚至一桩荒誕不經的事也是可以采用的⑦。在《奥德賽》中,俄底修斯被放在岸上这一不近情理的事®,如果是一个拙劣的詩人作的,显然会使人不耐心听,但荷馬却用他的別的特长加以美 1460b 化⑨, 把这事的荒誕不經掩飾过去了。但雕琢的詞藻,只应用于行动停頓,不表示"性格"与"思想"的地方;因为太华丽的詞藻会使"性格"与"思想"模糊不清⑩。

第二十五章

現在討論疑难和反駁。^① 它們的种类和性质,可从下面的观点看出来。

⑥ 詩人本来想用不近情理的事(即不能发生的事)布局;他认为如果不让他用,或者不让他把这种事摆在布局之内,他的布局就会垮合。

⑦ 譯文根据布乞尔的改訂譯出。<u>牛津</u>本作:"如果詩人已經采用了这样的布局,而听众看出他本来可以把它写得較近情近理些,他就不但显得荒唐,而且犯了艺术上的錯誤。"

⑧ 俄底修斯乘坐的船被冲上岸,水手們把他移到岸上,然后乘船而去,俄底修斯却一直酣睡未醒(参看《奥德賽》第13卷第113到115行)。

一 荷馬竭力用华丽的詞藻描写夜航和俄底修斯的家乡伊塔刻的景色。

⑩ 前面称贊<u>荷馬</u>使用华丽的詞藻,此处点明詞藻不可随便使用。 俄底修斯被冲上岸一景不表現行动,也不表現<u>俄底修斯</u>的"性格" 与"思想"。

詩人旣然和画家与其他造形艺术家⑫一样,是一个 摹仿者,那么他必須摹仿下列三种对象之一:过去有的 或現在有的事、傳說中的或人們相信的事、应当有的事。 这些事通过文字来表現,文字还包括借用字和隐喻字⑬; 此外还有許多起了变化的字⑭,可供詩人使用。

再則,衡量詩和衡量政治正确与否,标准不一样®; 衡量詩和衡量其他艺术正确与否,标准也不一样。在詩 里,錯誤分两种:艺术本身的錯誤和偶然的錯誤。如果 詩人挑选某一件事物来摹仿……,而缺乏表現力,这是 艺术本身的錯誤®。但是,如果他挑选的事物不正确,例 如写馬的两只右腿同时并进,或者在科学(例如医学或 其他科学)上犯了錯誤,或者把某种不可能发生的事写

① <u>亚理斯多德</u>在此章論批評家的无理責难和反駁他們的方法。此章中引用的指責大半是<u>左伊罗斯</u>(Zoilos)和其他批評家对<u>荷馬</u>的攻击。"疑难"指詩中的疑难字句,批評家对这些字句加以指責。"反駁"指对批評家的指責的反駁。

⑩ "画家"指肖像画家,"其他造形艺术家"指肖像雕刻家。

① "文字"本已包括普通字。或改訂为"或用普通字或用借用字和隐喻字"。

④ 指第 21 章第 10 段所說的衍体字和縮体字以及該章第 11 段所說的变体字。

⑤ "政治"指"社会道德"。<u>亚理斯多德</u>把"政治"作为生活与行为(即社会道德)的艺术(参看第23頁注3),其中包括詩的艺术及其他艺术,因为詩是描写人的生活与行为的艺术(参看第6章第4段),二者有关系,但衡量它們正确与否,标准不一样。

¹⁶ 抄本殘缺,意思不明白。此句指詩人无力表現他心目中想像的事物。

在他的詩里,这些都不是艺术本身的錯誤。① 在反駁批評家对疑难字句提出的指責时,須注意这些前提。

先談对艺术本身的指責。如果詩人写的是不可能发生的事,他固然犯了錯誤;但是,如果他这样写,达到了艺术的目的(所謂艺术的目的前面②已經讲过了),能使这一部分或另一部分詩更为惊人③,那么这个錯誤是有理由可辯护的。例如赫克托耳被追赶一事④。但是,如果不牺牲技术的正确性,也能,甚至更能达到目的,那么上面所說的錯誤就沒有理由可辯护;因为詩人应当尽可能不犯任何錯誤。我們并且要問詩人所犯的是何种錯誤,是艺术本身的錯誤,还是偶然的錯誤?不知母鹿无角而画出角来⑤,这个錯誤并沒有画鹿画得认不出是鹿那样严重。

其次,如果有人指責詩人所描写的事物不符实际,也

① "如果他挑选的事物不正确"指詩人心目中想像的事物不正确。 或解作: "如果詩人本来想把事物写得正确,而由于缺乏表現力, 沒有办到,这是艺术本身的錯誤;如果他本来就有意把事物写得 不正确(例如描写馬两只右腿同时并进),以致科学(例如医学或 其他科学)上的錯誤或某种不可能发生的事在他的詩里出現了, 这就不是本质的錯誤。"

② 指第9章末段、第14章第1段等处。

③ 参看第9章末段中所說的弥堤斯雕像的故事,那是一件不可能发生的事,但是非常惊人。

④ 参看第24章第5段。

⑤ 一些古希腊画家画出有角的母鹿,一些古希腊詩人——例如<u>品达</u> (Pindaros)、索福克勒斯、欧里庇得斯——也描写母鹿有角。

許他可以这样反駁:"这些事物是按照它們应当有的样子描写的",正像索福克勒斯所說,他按照人应当有样子来描写,欧里庇得斯則按照人本来的样子来描写。如果上面两个說法都不行,他还可以这样辯解:有此傳說,例如关于神的傳說,那些傳說也許像塞諾法涅斯所說,不宜于 1461a 說,不真实①;但是有此傳說。有时候詩中的描写也許并不比实际更理想,但在当时却是事实,例如这句描写武器的詩:"他們的矛,尾端向下,直堅在地上"②,那是当时的习惯,今日伊呂里斯人③的习慣仍然如此。

在判断一言一行是好是坏的时候,不但要看言行本身是善是恶,而且要看言者、行者为誰,对象为誰,时間系何时,方式屬何种,动机是为什么,例如要取得更高的善,或者要避免更坏的恶。

对于其他指責,只須考查一下文字,就能反駁。借用字,例如:

先射 ourees,

此句中的"ourees"大概指"哨兵",不是指"騾子"。⑤ 又如形容多隆的詩句:

① <u>塞諾法涅斯</u> (Xenophanes) 是公元前六世紀末叶哲学家和詩人, 他首先批評荷馬詩中的神不眞实、不道德。

② 見《伊利亚特》第10卷第152到153行。这句詩写狄俄墨得斯的 兵士于睡觉时把矛插在地上,尾端向下,矛的尾端有一个尖的釘子,所以矛可以这样插在地上。这办法相当危險,因为矛倒下来可能伤人。

③ 伊呂里斯(Illyris)人住在希腊西北部。

他模样怪,

这不是說他身体变形,而是說他面貌丑陋;因为<u>克里特</u>人用"模样好"来形容面貌漂亮。⑤ 又如

把酒兒 zoros 一点,

不是說免濃一点(好像为酒徒免酒一样),而是說免快一点。®

隐喻字: 例如

其他的神和……人

整夜睡眠,⑦

但荷馬同时又說:

每当他向特洛亚平原眺望,

② "先射ourees" 見《伊利亚特》第 1 卷第 50 行。阿波罗先射"ourees",使 希腊軍中发生瘟疫。"ourees" 指騾子,因此批評家問。"为什么先射騾子?"回答是:"ourees" 是个借用字(大概是方言字,参看第 73 頁注 6),相当于普通字"ouros",指哨兵,不是指騾子。但荷馬的原詩是:

先射 ourees 和善跑的狗,可見"ourees"是指騾子。

- ⑤ "他模样怪"見《伊利亚特》第 10 卷第 316 行,全行的意思是"他模样怪,但是腿跑得快"。批評家問: "多隆(Dolon) 既然变形,他怎么能跑得快?"回答是: "荷馬不是說他变形,而是說他面貌丑陋。"因为"模样"是个借用字(外国字,即克里特字,参看第 73 頁注 6),不是指体形,而是指面貌。克里特是希腊南边的島屿。
- ⑥ "把酒兒 zoros 一点" 見《伊利亚特》第 9 卷第 203 行。 阿喀琉斯 叫帕特洛克罗斯 (Patroklos) 兒酒, 款待前来讲和的使者。古希腊人喝淡酒, 酒里要兒水, 通常兒两倍水。 "兒 zoros 一点" 意即 "兒純一点" (澧一点之意)。 批評家問: "这些使者不是酒徒, 为什么要兒 邊一点?" 回答是: "不是說兌 農一点, 而是說兌快一点。"

还有双管簫和排簫的鬧声。图

此处的"所有的"一詞是个隐喻字,用来代表"多","所有的"是"多"的一种。^⑤ 又如

唯独她还没有,

此句中的"唯独"一詞也是个隐喻字,因为"最著名的"称为"唯一的"。⑩

⑦ 見《伊利亚特》第2卷第1到2行。第2行下半行是"只有<u>宙斯</u>睡得不香甜"。这两行詩被<u>亚理斯多德</u>引用錯了。此处应当引用《伊利亚特》第10卷第1到2行,即

阿开俄斯(Akhaios)軍其他将領都在船旁 整夜睡眠,

这两行只說阿开俄斯軍(即希腊軍)的将領們在睡眠,沒有說所有的将士都在睡眠。下面第3到4行的意思是:

但是阿伽門农、阿特柔斯之子、兵士的收者, 睡得不香甜。

图 見《伊利亚特》第 10 卷第 12 和 14 行。此卷第 13 到 14 行的意思 是:

他觉得奇怪,伊利翁面前还有許多火光,

还有双管窟声、排簫声和兵士的鬧声。

此处的"他"字指阿伽門农(不是指宙斯)。《詩学》中的"还有双管简和排簫的鬧声"一語是引用錯了的,应当引用"还有双管鱎声、排簫声"。

⑨ "其他的"(見第 95 頁)一詞含有"所有的"之意。批評家問: "既然所有的兵士都睡了,誰在吹簫?"回答是: "'所有的'一詞是个隐喻字,屬于种,此处'借种作屬',用来代表'多',不是指所有的兵士。"其实,就第10卷而論,荷馬井沒有犯錯誤,因为他只說将領們在睡眠,丼沒有說兵士們也都在睡眠。

語音^①. 像塔索斯人希庇阿斯那样解答 didomen dé hoi

和

tò mèn oû katapýthetai ómbroi 中的疑难^⑫。

- "唯独她还沒有"見《伊利亚特》第 18 卷第 489 行,該行的意思是"唯独她还沒有在俄刻阿諾斯(Okeanos)河中沐浴"。"她"指大熊星座。俄刻阿諾斯是环繞大地的河流(古希腊人相信大地是一块大圓餅),星座于下沉之后,入此河沐浴。荷馬詩中还說起一些别的星座。批評家問:"詩中所說的其他星座,当时都沒有下沉,荷馬为什么只說大熊星座沒有下沉?"回答是:"'唯独'一詞是个隐喻字,屬于屬,此处'借屬作种',用来代表'最著名的',而'最著名的'一詞則屬于种,是'唯独'的一种方式;其他星座沒有大熊星座这样著名,不为人們所熟悉,所以荷馬用最著名的星座代表所有的星座。"
- ⑪ "語音"指讀高音、低音、高低音; 沒气,不沒气;讀长音、短音。
- ② 希庇阿斯(Hippias)是公元前五世紀下半叶的人。第一句原文見《伊利亚特》第 21 卷第 297 行,意思是"我們让你",即"我們让你得到荣誉"之意。这本是海神波塞多安慰阿喀琉斯的話。亚理斯多德在《詭辯式反駁》("Sophistikoi Elenkhoi")第 4 章 166 b 1 把这句話作为《伊利亚特》第 2 卷第 15 行。第 2 卷开头写宙斯派梦神去騙阿伽門农,慫恿他向特洛亚进攻。据现存抄本,宙斯向梦神說的最后一句話是"特洛亚人的苦难临头了",但据已失傳的古代抄本,这句話的意思却是"我們让他",即"我們让他得到荣誉"之意。批評家問:"'我們让他得到荣誉'是句謊話,这句話出自宙斯的嘴,岂不是叫宙斯撒謊?"希庇阿斯的意思是說,把高音符号(1)由第一音綴移到第二音綴,把 didomen 变为不定詞didomen (didonai 的古体字),而这不定詞又作为命令語气使用,意思是"让他",即"让他得到荣誉吧"之意。按照这个讀法,让

詞句的划分:例如思拍多克利的詩: 突然間,原来不灭之物成为可灭, 純粹之物原来混杂。¹³

字义含糊: 例如-

Paróikhēken dè pléō nýks, 此句中的 pleiō 意义含糊。⁴

阿伽門农得到荣誉的是梦神,因此撒謊的是梦神,不是宙斯。第二句原文見《伊利亚特》第23卷第328行,意思是"树桩丼沒有被雨水烂掉"。詩中說地上有一根干枯的橡树桩或松树桩。批評家問:"誰能相信干枯的树桩沒有被雨水烂掉?" 希庇阿斯的意思是把句中的oû(意即"沒有",牛津本作hoû,应改訂为oâ)改为hoû(讀时沒气,参看第69頁注1),意思是"它的",即"树桩的",于是这句話的意思变为"树桩的一部分被雨水烂掉"。

- ① 在原詩里,此行("純粹之物原来混杂")中的"原来"一詞插在中間,可以形容前面的字,也可以形容后面的字。批評家认为"原来"一詞形容"混杂",把这句詩解作:"原来混杂之物成为純粹,"因此这样問:"恩拍多克利的意思本来是,自然界的各种元行彼此混在一起之后,成为可灭之物;他这行詩岂不是和他的理論矛盾?"回答是:"此行在'来'字之后划分,不在'物'字之后划分(等于在'来'字之后加一逗点符号),所以这句話的意思是:'原来純粹之物成为混杂。'"
- ① 此句原文見《伊利亚特》第 10 卷第 252 行,意思是"夜的整已經过去"。此行及第 253 行总的意思是: "夜的整三分之二已經过去,只剩三分之一了。"但由于 pleiō (pleiō 是 pleō 的另一拼法) 意义含糊(可解作"以上"或"整"),又可解作"夜的三分之二以上已經过去,只剩三分之一了",因此批評家問: "既然过了三分之二以上,怎么还能剩三分之一呢?"回答是: "pleiō 在此处作'整'字解",即"夜的整三分之二"之意。

字的习慣用法: 免了水的酒仍然叫酒, 因此有 新鍛炼的錫的脛甲

一語①;制造铁器的人叫"銅匠"②,因此<u>伽倪墨得斯</u>被称为

宙斯的斟酒人,

虽然神們不喝酒。这个例子屬于隐喻字范圍。③

当字的意义和上下文似有矛盾的时候,应考查这个字在該段詩里可能有多少种意义,例如

銅矛在那一层上面eskheto,

我們要看"在那一层上面 kolythenai"一語可能有多少种意思,应当是这种还是那种;④这个办法和格劳孔⑤所

① 这句詩見《伊利亚特》第 21 卷第 592 行。批評家問:"錫脛甲是很 數的东西,怎么能保护小腿?"回答是:"脛甲是錫与銅的合金制成 的;合成物由其中比較重要的成分而得到名称;酒水合成物叫酒, 所以錫銅合成物叫錫。"

② 铁匠与铁的关系,有如銅匠与銅的关系,因此可称铁匠为銅匠,或制造铁器的銅匠。"銅匠"在此句中是个类同式隐喻字,参看第21章88段及第73頁注8。

③ "<u>宙斯</u>的斟酒人"見《伊利亚特》第 20 卷第 234 行。<u>伽倪墨得斯</u>(Ganymedes)是特洛亚王子,长得很漂亮,众神把他弄到天上,叫他给<u>宙斯</u>斟酒。神們的飲料是仙露,不是酒,因此批評家問:"神們不喝酒,为什么称<u>伽倪墨得斯</u>为宙斯的斟酒人?"回答是:"神与仙露的关系,有如人与酒的关系,因此可以称仙露为酒,或神們喝的酒,也可以称<u>伽倪墨得斯</u>为宙斯的斟酒人。""酒"在此处是个类同式隐喻字(参看第 21 章第 8 段及第 73 頁注 8),因此"斟酒人"也是个类同式隐喻字。称斟仙露的人为斟酒人,有如称制造铁器的人为銅匠。

描述的恰恰相反,他說,"有的批評家从一些不近情理 1461b 的假定出发,他們先設下一条对詩人不利的假定,然后由此推斷,他們把自己想出来的意思作为詩人所說的,如果他們认为这意思和他們对事物的看法不合,他們就指責詩人。"关于伊卡里俄斯®的疑难就是这么一回事。批評家假定这人是孔拉人⑦,因此觉得奇怪,为什么或勒馬科斯到拉刻代蒙沒有和他見面®? 但是事实也許像刻法勒尼亚®人所說: 俄底修斯娶他們的族人为妻,这女人的父亲叫伊卡狄俄斯®,不叫伊卡里俄斯。因此这

④ 此处所引的詩句見《伊利亚特》第20卷第272行。埃涅阿斯(Aineas)的矛刺穿了阿喀琉斯的盾牌的两层銅,在金子制的第三层上面被擋住了。eskheto这字意思很多,例如"被粘住"、"被抓住"、"被擋住"等。如果解作"被粘住"或"被抓住",則矛尖必已刺穿了黄金层。只有解作"被擋住了",才不致引起意义上的矛盾。kolythenai 意即"被擋住",<u>亚理斯多德</u>在此处把它作为eskheto的同义字。

⑤ <u>格劳孔</u> (Glaukon) 是公元前五世紀末四世紀初的人,大概是个 <u>雅典</u>人,曾有著作論詩人。

⑥ 伊卡里俄斯(Ikarios) 是斯巴达国王。

⑦ 拉孔人(Lakon)即斯巴达人。

⑨ <u>刻法勒尼亚(Kephallenia)</u>島在<u>爱奧尼亚(Ionia)海东南部,在俄</u> 底修斯的家乡伊塔刻島西南。

⑩ 伊卡狄俄斯(Ikadios)是刻法勒尼亚国王。

8

个疑难或許是由于誤会而引起的。

(一般說来,写不可能发生的事,可用"为了詩的效果"、"比实际更理想"、"人們相信"这些話来辯护。为了获得詩的效果,一桩不可能发生而可能成为可信的事,比一桩可能发生而不能成为可信的事更为可取。像宙克西斯所画的人物是……①,但是这样画更好,因为画家所画的人物应比原来的人更美。②)不近情理的事,可用"有此傳說"一語来辯护;或者說在某种場合下,这种事并不是不近情理;因为可能有許多事違反可能律而发生。③

分析詩人的話中的矛盾,須像分析辯論会上对方的 反駁一样,先看他的話是不是指同一桩事,是不是有同 样关系^⑤,是不是有同样意思,然后断定他現在所說的話 和他先前所說的話,或者和一个有智力的人所領悟的詩 中的意思有矛盾^⑤。

但是,如果不近情理的情节或性格的卑鄙沒有必要,

① 抄本殘缺。布乞尔本补訂为"或許是不可能有的。"宙克西斯所画的和波呂格諾托斯所画的同样是理想的人物,但宙克西斯的人物沒有"性格",参看第6章第6段。据說宙克西斯画海倫的像时,用五个美女作模特儿,把各人的美集中在一人身上。

② 参看第 15 章第 3 段。

③ 沒有更好的理由来反駁时,只好这样說。参看第 18 章第 3 段。

④ 指某句話与上下文或与該詩另一段的关系。所謂"有同样关系", 指与上下文或与他段无矛盾。

⑤ 这句話挖苦本章第14段提及的"有的批評家"。

沒有用处,应当受指責,这种不近情理的情节,可举欧 里庇得斯的《埃勾斯》里不近情理的情节为例①,性格 的卑鄙可举《俄瑞斯忒斯》剧中的墨涅拉俄斯的卑鄙为 例②。

批評家的指責分五类,即不可能发生,不近情理,有害处③,有矛盾和技术上不正确。反駁的时候,須注意上述各点,一共十二点④。

① 一般注釋者认为此处所指的是欧里庇得斯的《美狄亚》剧中的埃 勾斯(Aigeus)一景 (第 663 到 758 行),他們认为亚理斯多德的 意思是說,埃勾斯来得太突然,不近情理,而且这人物丼不是 布局所必需的。但是埃勾斯曾答应让美狄亚到他的城邦(雅典) 避难,因此埃勾斯的出現,使美狄亚得到安身之地;美狄亚有 了安身之地,她的报仇計划(杀害公主和国王)才得成熟,才能 执行。也有人认为此处所指的是欧里庇得斯的悲剧《埃勾斯》里 某一个不近情理的情节。

② 参看第15章第1段及第48頁注3。

③ 指本章第5段中的"不宜于說"(意即不道德),"不比实际更理想"(意即照样作有害处),参看第94頁注2和第97頁注12("叫宙斯說謊")。

① 大概指下列12点:(1)艺术本身的錯誤、(2)偶然的錯誤、(3)过去有或現在有的事、(4)傳說中的或人們相信的事、

⁽⁵⁾ 应当有的事、(6) 借用字、(7) 隐喻字、(8) 語音、

⁽⁹⁾ 詞句的划分、(10) 字义含糊、(11) 字的习惯用法、(12) 一字多义。各家注本所統計的 12 点不尽相同。

第二十六章

也許有人会問,史詩和悲剧这两种摹仿形式,哪一种比較高。②如果說比較不庸俗的艺术比較高,而比較不庸俗的总是指高等听众所欣賞的艺术,那么,很明显,摹仿一切的則是非常庸俗的艺术。②有的演員以为不增加一些动作,观众就看不懂,因此,他們扭捏出各种姿态,例如拙劣的双管簫吹手摹仿擲铁餅就扭来轉去,演奏《斯庫拉》③乐章就把歌队长乱抓乱拖。有人說④,悲剧就是这类的艺术,有如老輩演員眼中的后輩演員:明尼斯科斯时常称呼卡利庇得斯作"无尾猿",因为他演得太过火了,品达也时常遭受类似的批評。⑤整个悲剧 1462a 艺术之于史詩,有如后輩演員之于老輩演員。有人說,

① <u>亚理斯多德</u>在本章回答他在第4章第4段开头提出的問題,即 就悲剧形式本身和悲剧形式跟观众的关系来考察,悲剧的形式 是否已趋于完美,所謂"完美",指与史詩的形式比較,算不算 得完美。

② 譯文根据抄本譯出。"一切"指姿态、动作、声音等。这句話大概是柏拉图說的,柏拉图曾在《理想国》第3卷攻击摹仿一切的人(参看《柏拉图文艺对話集》第49頁),幷且在《法律篇》第2卷中(658c)认为史詩高于悲剧。牛津本改訂为:"为一般人所欣賞的摹仿艺术则是庸俗的艺术。"

③ 参看第 48 頁注 4。

④ "有人說"是补充的。"人"大概指拍拉图,参看本頁注2。

史詩是給有教养的听众欣賞的——他們不需要姿势的帮助——而悲剧則是給下等观众欣賞的。如果悲剧是庸俗的艺术,显然比史詩低了。

但是,第一,这不是对詩的艺术的指責,而是对演唱者®的艺术的指責;因为史詩朝誦者手舞足蹈,也可能作得过火,索西斯特刺托斯®就是如此;参加竞賽的歌手手舞足蹈,也可能作得过火,俄普斯人謨那西忒俄斯®就是如此。其次,并不是所有的动作都通不过®,否則連舞蹈也通不过;只是摹仿下賤的人物的动作才通不过,卡利庇得斯就因为摹仿这种动作而受到指責,一些当代演員也因为摹仿下賤的女人而受到指責。再則,悲剧跟史詩一样,不倚靠动作也能发揮它的力量;因为只是讀讀,也可以看出它的性质®。所以,如果悲剧在

⑥ 包括演員、歌手与朗誦者。

⑦ 索西斯特剌托斯(Sosistratos)已不可考。

⑧ 謨那西志俄斯(Mnasitheos)已不可考。俄普斯 (Opous) 在罗克 里斯(Lokris)境內。

② 意即經过审查,通不过。

⑩ "不倚靠动作"即不倚靠表演之意。悲剧的性质在于严肃,悲剧 通过严肃的行动以引起怜憫与恐惧之情。

其他方面[®] 都比較优越,这个指責就不是它必須承受的。因为悲剧具备史詩所有的各种成分[®] (甚至能采用史詩的格律[®]),此外,它还具备一个不平凡的成分,即音乐〔和"形象"〕[®],它最能加强我們的快感;其次,不論閱讀或看戏,悲剧都能給我們很鮮明的印象;还有一层,悲剧能在較短时間[®] 內达到摹仿的目的(比較集中的摹 ^{1462b} 仿比被时間冲淡了的摹仿更能引起我們的快感,試把索福克勒斯的《俄狄浦斯王》拉到《伊利亚特》那样多行,再看它的效果[®]);甚至史詩詩人写的有整一性的詩,也不及拉长了的《俄狄浦斯王》这样能引起我們的快感[®];

① 指下面所說的四个方面。

② 悲剧所以比史詩优越,是由于这一点及下述三点。关于"成分", 参看第 24 章第 1 段。

③ 指六音步长短短格,例如<u>索福克勒斯</u>的悲剧《特刺略斯少女》 ("Trakhiniai") 第 1009 行、《菲罗克芯芯斯》第 840 行、<u>欧里</u> 庇得斯的悲剧《特洛亚妇女》第 590 行。

④ "和'形象'"疑是伪作,因为"不平凡的成分"是单数,参看第83 頁注 1。 <u>亚理斯多德</u>曾在第6章末段說,"形象"跟詩的艺术关 系最淺,他大概不会在这里提起"形象"。

⑤ 指演出时間。

⑥ "再看它的效果"是补充的。

⑦ 譯文根据抄本譯出。"拉长了的《俄狄浦斯王》"是补充的。拉长了的《俄狄浦斯王》仍然是一出好戏,虽然已不像原来的作品那样能引起我們的快感。一首有整一性的史詩所以不及一出 拉长了的悲剧这样能引起我們的快感,是由于史詩有許多很长 的穿插。牛津本改訂为:"再則,史詩詩人的摹仿在整一性上 比較差",这是一个新的論点,与前面及此段末尾对荷馬史詩的整一性的來贊相矛盾。

如果他們只写一个情节,不是写得很簡略而像被截短了似的,就是达到标准的长度,但仍然像被冲淡了似的。①这一点可以这样看出来:任何一首史詩,不管哪一种,都可供好几出悲剧的題材②,我所指的是由好几个行动构成的史詩③,例如《伊利亚特》〔和《奥德賽》〕就有許多这样的部分④,各部分有自己的体积⑤,但这首史詩〔和一些这类的史詩〕的結构却十分完美,它所摹仿的行动非常整一。⑥

如果悲剧在这几方面胜过史詩,而且在艺术效果方

① 史詩的主要情节的标准长度是 4000 行左右(参看第 86 頁注7), 如果只写两千行, 听众会感到不滿足, 认为长度被削减了。即使达到 4000 行左右, 但由于史詩須有許多很长的穿插, 因此整首詩仍然像被冲淡了似的。

② 此句(自"这一点"起)根据厄尔斯的改訂,由"这样能引起我們的快感"后面移至此处。任何一首史詩都可以分写为好几 出 悲剧,由此可以看出它的情节不集中,而是被冲淡了似的。"不管哪一种"意即不管是傳記式史詩、編年史詩或荷馬史詩。

③ 一首史詩所以能分写为好几出悲剧,是由于它是由好几个 行 动构成的,特别是傳記式史詩和編年史詩。

② "和《奥德賽》" 疑是伪作,因为此段尾上所說的"这首史詩"是单数。"这样的部分",指可以供好几出悲剧的題材的部分。《伊利亚特》只写特洛亚战争的一部分,但其中的穿插則写战争的其他部分,参看第23章及第83頁注6。在亚理斯多德看来,此詩的結构不及《奥德賽》,因为詩中的穿插只是与战争有关系,而与阿喀琉斯及其忿怒的关系往往不甚密切;至于《奥德賽》中的穿插則与詩中主人公有密切关系。《伊利亚特》中的穿插曾被写出許多出悲剧。

⑤ 意即各部分的体积不在主要情节之内。

面也胜过史詩(这两种艺术不应給我們任何一种偶然的快感,而应給前面說的那种快感®),那么,显而易見, 悲剧比史詩优越,因为它比史詩更容易达到它的目的。

关于悲剧和史詩本身及其种类、它們的成分的数量和彼此間的差別、評論它們的优劣的理由以及关于批評家对它們的指責和对这些指責的反駁,我所要談的就是这些。……®

⑥ 此段有些为辯論而辯論。<u>亚理斯多德</u>旣說悲剧不必倚靠演出,又 提起与演出有关的音乐,音乐与演出有关,不能屬于此段中所說 的"其他方面"。<u>亚理斯多德</u>旣提起史詩的結构沒有悲剧的集中, 又要为<u>荷馬</u>辯护。

⑦ "前面所說的那种快感"有两种解釋。第一种指第14章第1段所說的"特別能給的快感",这种快感是由悲剧引起我們的怜憫与恐惧之情,通过詩人的摹仿而产生的。此处所指大概是这一种快感。可疑之点在于《詩学》中并沒有提及史詩也能引起怜憫与恐惧之情,而且第13章第1段还肯定这是悲剧的"特殊功能"。可是第24章第1段曾提及"复杂史詩",而第11及13章曾說明复杂的結构最能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫与恐惧之情,可見史詩也能引起怜憫

图 現存的《詩学》至此处中断。《詩学》有无第2卷,各說不一,但 <u>亚理斯多德</u>曾談及他在第6章第1段答应要談的喜剧,則无疑 問。而且"我所要談的就是这些"一語,在<u>亚理斯多德</u>的著作中 通常是用来結束前面的話,以便轉入其他題目的。



譯后記

《詩学》著者亚理斯多德,于公元前 384 年生在馬其頓的斯塔草拉城。公元前 367 年,他赴雅典,在柏拉图門下求学,后来兼任讲学任务。这时期他写的有关文艺理論的著述,有《詩人篇》和《修辞学篇》两篇对話,均已失傳。公元前 347 年,柏拉图死后,亚理斯多德离开雅典。公元前 342 年,他接受馬其頓王腓力的邀請,作亚历山大的师傅。公元前 335 年,他重赴雅典,在呂刻翁学院讲学,《修辞学》和《詩学》大概是这时期写成的。这时期他还写了《論荷馬史詩中的疑难》一文,已失傳,并与別人合作,写了一本《戏剧录》,記載剧名、作者名字、演出年代和演出比賽的成敗,原著已失傳,但曾被許多人引用,現存的古希腊剧本中的"說明",便是根据这些材料而写成的。馬其頓王亚历山大死后,由于亚理斯多德有亲馬其頓之嫌,环境于他不利,他因此于公元前 322 年再度离开雅典,于同年死在优卑亚島。

《詩学》原名《論詩的》,意即《論詩的艺术》,应譯为《論詩艺》。 亚理斯多德根据人类活动的区别,把科学划分为三类: 第一类为理論性科学,包括数学、物理学、形

而上学等;第二类为实踐性科学,包括政治学、倫理学等;第三类为創造性科学,包括詩学和修辞学。他认为理論性科学是为知識而知識,只有其他两門科学才有外在的目的,实踐性科学指导行动,創造性科学指导創作活动。亚理斯多德因此把詩学和修辞学作为門徒于学业将完成时才学习的功課,这两門功課的目的在于訓练門徒成为詩人和演說家。他的門徒中只有式俄得克忒斯一人成了悲剧詩人。

《詩学》是亚理斯多德的美学著作,是欧洲美学史上第一篇最重要的文献,并且是馬克思主义美学产生以前主要美学概念的根据。阿里斯托芬和柏拉图的文艺理論不成系統;亚理斯多德才是第一个用科学的观点、方法来闡明美学概念,研究文艺問題的人。在《詩学》中,他先确定研究的对象是詩,指出詩和其他艺术的異同,然后把詩分类,分析各种詩的成分和各成分的性质,逐步找規律,探索各种詩的創作原則。当时古希腊文艺已經历过一段黄金时期,成就已很可观,因此他有可能根据已发展的科学和哲学理論,对古希腊的文艺实践和成就作出精細的分析和扼要的总結,提出一套有系統的美学理論。

《詩学》現存二十六章,主要討論悲剧和史詩。据三世紀人<u>狄俄革涅斯·拉厄耳提俄斯</u>所說,《詩学》共两卷。第二卷已失傳,該卷可能論及喜剧①。一說幷无第二卷。至于抒情詩,古希腊人认为屬于音乐;大概因为其中沒

有布局,所以亚理斯多德在《詩学》中沒有論及抒情詩。

現存《詩学》分五部分。第一部分为序論,包括第一到五章。<u>亚理斯多德</u>先分析各种艺术所摹仿的对象(在行动中的人)、摹仿所采用的媒介和方式;由于对象不同(好人或坏人),媒介不同(顏色、声音、节奏、語言或音調),方式不同(叙述方式或表演方式),各种艺术之間就有了差別。<u>亚理斯多德</u>进而指出詩的起源。他随即追溯悲剧与喜剧的历史发展。

第二部分包括第六到二十二章。这部分討論悲剧, <u>亚理斯多德</u>先給悲剧下个定义,然后分析它的成分,特 別討論情节和"性格",最后討論悲剧的写作,特別討論 詞汇和風格。

第三部分包括第二十三到二十四章。这部分討論史詩。

第四部分,即第二十五章,討論批評家对詩人的指責, 責, 并提出反駁这些指責的原則与方法。

第五部分,即第二十六章,比較史詩与悲剧的高低, 結論是:悲剧能在較短的时間內产生艺术的效果,达到 摹仿的目的,因此比史詩高。

《詩学》針对柏拉图的哲学思想和美学思想,就文艺理論上两个根本問題,作了深刻的論述。第一个問題是文艺对現实的关系問題。柏拉图认为物质世界的事物

① 亚理斯多德曾在《詩学》第6章答应以后討論喜剧,丼且曾在《修辞学》中提及《詩学》中对笑的种类有分析。

(例如木匠制造的特殊的床) 只是理念世界的事物 (例如床之所以为床的那个床) 的摹本,而艺术作品 (例如画家所画的床) 則是理念世界的事物的摹本的摹本。床之所以为床的那个床的理念,即床之所以为床的道理,不倚賴于物质世界的事物而存在,它是永恒不变的,唯有它才是真实的。木匠根据床的理念所制造的特殊的床,只摹仿到理念的床的某些方面,这个床沒有普遍性(床与床不同),而且轉瞬即逝,所以不是真实的。至于画家临摹木匠制造的特殊的床而画出来的床,則只是那个床的外形,不是实质,所以更不真实,只能算"摹本的摹本","和真理隔着三层"(用我們的話来說,是隔着两层)。① 柏拉图这样否定了物质世界的真实性,否定了艺术作品的真实性,而文艺的认識作用則更无从談起了。

亚理斯多德抛棄了柏拉图的唯心主义观点,而采取唯物主义观点,尽管他是个不彻底的唯物主义者。在他看来,脱离特殊并先于特殊而独立存在的普遍(即所謂"理念")是沒有的,也是不可能的,实际存在着的是木匠制造的特殊的床;不能設想,在看得見的床之外,还存在着普遍的床。这个原則推翻了柏拉图的理念論的唯心主义哲学的基础。亚理斯多德肯定了現实世界是真正的存在,因此摹仿現实世界的文艺也是真实的,这就肯定了文艺的认識作用,肯定了文艺能教导人了解生活。

① 参看《柏拉图文艺对話集》的前言(朱光潜著),人民文学出版社 1959 年版第5到6頁。

《詩学》第四章中"他們(指人們——笔者注)最初的知識就是从摹仿得来的"一語,可作为文艺的认識作用的論证。

摹仿說把現实世界看作文艺的藍本,认为文艺是摹 仿現实世界的。这是古希腊的傳統說法,赫拉克利特就 曾說艺术摹仿自然,德謨克里特也曾說人由于摹仿鳥类 的歌唱而学会了唱歌①。柏拉图采取了这个說法,但改变 了它原来的朴素的唯物主义的涵义。他认为艺术所墓仿 的只是虚幻的現象世界的事物某些方面的外形,而現象 世界的事物又不是真实的。亚理斯多德則认为艺术也反 映現实世界事物所具有的必然性(或可然性)和普遍性, 即它們的內在本质和規律。他把艺术的創作过程当作墓 仿,认为摹仿的对象是事件、行动、生活(《詩学》第六 章)。他所說的摹仿是再現及創造的意思。亚理斯多德认 为艺术家赋予形式于材料,他的摹仿活动就是創造活动。 他认为詩人应創造合乎必然律或可然律的情 节②,反映 現实中的本质的、普遍的东西。在亚理斯多德看来,摹 仿不是抄襲,不仅反映現实世界的个別表面現象,而且 揭示事物的內在本质和規律,因此艺术有认識作用。这 个看法是亚理斯多德对美学思想最有价值的貢献之一。

① 参看《古希腊罗馬哲学》,三联书店 1957年版第19及112頁。 亚理斯多德也曾在《气象学》、《物理学》中說,"艺术墓仿自然",但他的意思是:艺术墓仿大自然的創造过程。

② 参看第9章第1段。

<u>亚理斯多德</u>幷且认为艺术比普通的現实更高。他在 第九章說:

詩人的职責不在于描述已发生的事,而在于描述可能发生的事,即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与詩人的差别不在于一用散文,一用"韵文";希罗多德的著作可以改写为"韵文",但仍是一种历史,有沒有韵律都是一样;两者的差别在于一叙述已发生的事,一描述可能发生的事。因此,写詩这种活动比写历史更富于哲学意味,更被严肃的对待;因为詩所描述的事带有普遍性,历史則叙述个别的事。所謂"有普遍性的事",指某一种人,按照可然律或必然律,会說的話,会行的事……。

历史叙述已发生的事,其中一些出于偶然,不合乎可然 律或必然律,彼此間沒有內在的联系。詩描述可能发生 的事,这些事合乎可然律或必然律,也就是合乎事物发 展的規律。詩要在特殊人物的事迹中显出普遍性,因此 詩比历史更高。这个原理接触到普遍性与特殊性的辯证 关系,幷且包含着典型性的萌芽思想。古希腊的历史大 都是編年紀事(例如修昔底德的《伯罗奔尼撒战爭史》按 冬夏編排),其中的內在联系和因果关系不甚显著,因此, 亚理斯多德沒有看出历史也应揭示事物发展的規律。

此外,<u>亚理斯多德</u>还认为艺术可使事物比原来的更美。他在第十五章說:

既然悲剧是对于比一般人好的人的摹仿, 詩人就应該向 优秀的肖像画家学习; 他們画出一个人的特殊面貌, 求其相 似而又比原来的人更美; 詩人摹仿易怒的或不易怒的或具有 諸如此类的气质的人〔就他們的"性格"而論〕, 也必須求其相 似而又善良。

所謂人物"必須求其善良",就是說人物必須理想化,比一般人更善良。<u>亚理斯多德</u>认为詩应按照人应当有的样子来描写。这是艺术来源于現实而又高于普通的現实的美学原則,<u>亚理斯多德</u>已接触到这个原則,虽然沒有作深刻的論述。

第二个問題是文艺的社会功用問題。<u>柏拉图</u>在《理想国》第十卷把情感当作人性中"卑劣的部分"、"无理性的部分"。他攻击詩人"逢迎人性中卑劣的部分","逢迎人心的无理性的部分","摧残理性",使它失去 控制情感的作用。他攻击詩人想饜足听众的快感——"哀怜癖",他指出"如果我們拿旁人的災禍来滋养自己的哀怜癖,等到亲临災禍时,这种哀怜癖就不容易控制了"。根据上述理由,柏拉图对詩人下了一道逐客令,但准許詩的卫护者,就是自己不作詩而爱好詩的人們,用散文替詩作一篇辯护,证明詩不但能引起快感,而且对于城邦和人生都有效用。

亚理斯多德接受了这个挑战。他对情感提出不同的看法。第一,他认为情感是人应当有的,他曾在《尼科馬科斯倫理学》头几卷一再說明,一个人不可无所畏惧。第二,他认为情感是受理性指导的①,他曾在《詩学》第十三章第一段指出,怜憫与恐惧之情是受理性指导的,

它使观众怜悯某些人物,不怜憫某些人物。第三,他肯定情感是对人有益的。

亚理斯多德在《詩学》第六章提起悲剧的功用。他說:

悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动 的 摹仿;它的媒介是語言,具有各种悦耳之音,分别在剧的各部分使用;摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法;借引起怜憫与恐惧来使这种情感得到陶冶。

"陶冶",原文是"卡塔西斯"(katharsis),作宗教术語是"净化"("净罪")的意思;作医学术語过去一直认为只是"宣泄"的意思。自从文艺复兴以来,許多学者对卡塔西斯提出了各种不同的解釋,这些解釋可分为两大类。第一类是净化說,持此說的人大致可分为三派。第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化怜惯与恐惧中的痛苦的坏因素,好像把怜惯与恐惧洗滌干净,使心理恢复健康。持此說的人很多,但所謂"痛苦的坏因素",究竟是指什么,他們始終沒有讲清楚。亚理斯多德在《修辞学》第二卷第五章把怜惯界定为"一种痛苦的感觉,其原因是由于人看見一种足以引起破坏或痛苦的災禍落到不应遭受的人头上"。他并且在同一章把恐惧界定为"一种痛苦的或恐慌的感觉,其原因是由于人想像有某种足以引起破坏或痛苦的災禍即将发生"。可見亚理斯

① 参看《詩学》第 38 頁注 2。<u>亚理斯多德</u>在《尼科馬科斯倫理学》 第 1 卷第 13 章 (1102b 32) 說,情感是"听从理性的"。

多德科不是认为怜悯与恐惧中有痛苦的坏因素,而是认为这两种情感本身就是痛苦。如果要净化它們,就得把它們整个化掉,这就等于把亚理斯多德的学說抛掉。

第二派认为悲剧的卡塔西斯作用,在于净化怜惯与恐惧中的利己的因素,使它們成为純粹利他的情感,換句話說,在于使观众忘掉自我,对全人类的共同命运发生怜惯与恐惧之情。第三派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化剧中人物的凶杀行为的罪孽,例如凶杀行为出于无心,因此凶手可告无罪。

第二类是宣泄說,持此說的人也大致可分为三派。 第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于以毒攻毒,认为 怜憫与恐惧是病态的情感,需要采用"致病医病疗法"来 医治,例如宗教狂可用狂热的宗教音乐来医治。这一派 以亚理斯多德的《政治学》第八卷第七章中的一段話为根 据。亚理斯多德在該处主要談音乐的卡塔西斯作用。他 說:"有些人容易受宗教狂支配,我們可以看見他們听了 那种使灵魂激动的音調,在神圣的乐調的影响之下恢复 正常状态,仿佛受到了一种医疗,即卡塔西斯作用。至 于那些易受怜憫、恐惧及其他情感支配的人也应当受到 类似的医疗。"持以毒攻毒說的人把这个理論原封不动的 运用到悲剧上面,这是一个錯誤,因为<u>亚理斯多德</u>只是 說受怜憫与恐惧支配的人应当受到"类似的医疗",也就 是說,受怜憫与恐惧支配的人所受的卡塔西斯作用只是类似,而不是 完全相同。因此悲剧的卡塔西斯作用不可能等于以毒攻毒。

第二派认为人們有要求滿足他們的强烈的怜憫与恐惧之情的欲望,人們在看悲剧时,这些欲望便得到滿足,他們发生这两种情感,把它們发泄,在发泄的过程中感到快感,人們心理上的要求得到滿足之后,情感便趋于平静。第三派认为重复激发怜憫与恐惧之情,可以减輕这两种情感的力量,从而导致心理的平静。

以上六派的說法都沒有足够的說服力,都沒有能从 亚理斯多德的思想得到圓滿的說明①。

卡塔西斯在《詩学》第六章无疑是借用医学术語; 亚理斯多德曾在《政治学》第八卷第七章把这个詞作为 "医疗"的同义語。但悲剧的医疗作用应从亚理斯多德 的倫理思想中去求得解釋。<u>亚理斯多德</u>的倫理学的中心 思想是"中庸之道"。他认为美德須求适中,情感須求适 度。他在《尼科馬科斯倫理学》第二卷第六章說:

如果每一种技艺之所以能作好它的工作,乃由于求适度,并以适度为标准来衡量它的作品(因此我們在談論某些好作品的时候,常說它們是不能增減的,意即过多和过少都有損于完美,而适度則可以保持完美);如果,像我們所說,优秀的艺术家在創作的时候总是求适度,如果美德比任何技艺更精确更好,正如自然比任何技艺更精确更好一样,那么美德也必善于求适中。我所指的是道德上的美德,因为这种

① 参看"卡塔西斯箋釋"一文,見《剧本》,1961年11月号。

美德与情感及行动有关,而情感有过强、过弱与适度之分。例如恐惧、勇敢、欲望、忿怒、怜憫以及快感、痛苦,有太强太弱之分,而太强太弱都不好;只有在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下所发生的情感,才是适度的最好的情感,这种情感即是美德。

这段話可帮助我們正确的理解悲剧的卡塔西斯作用。 亚理斯多德在这段話里指出,恐惧与怜憫太强太弱都不 好, 須求其适度。亚理斯多德认为悲剧的卡塔西斯作用 就是使它們成为适度的情感。他幷且认为情感的强弱不 是天生的,而是由习惯养成的。他在《尼科馬科斯倫理 · 学》第二卷第一章說:"道德上的美德沒有一种是天生 的,因为沒有一种天性能被习惯所改变。"但什么是"道 德上的美德"呢?亚理斯多德在《尼科馬科斯倫理学》第 二卷第六章說,"美德乃善于求适中的中庸之道"。旣然 一切美德都是由习慣养成的,那么作为美德之一的适度 的情感也必然是由习慣养成的。既然适度的情感是由习 **慣养成的,那么过强与过弱的情感也必然是由习慣养成** 的。要改变一种旧的习惯,最好的方法是养成一种新的 习慣。亚理斯多德即根据这一原理,提出使太强或太弱 的情感轉变的方法,即多次使人"在适当的时候、对适 当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方 式下",发生适度的情感。观众剛进入剧場时,他們的太 强或太弱的情感尚处于潜伏状态中。但是随着剧情的发

展,他們的情感就起了波动,他們对剧中人物正在遭受 或即将遭受的苦难表示怜憫之情,因为剧中人物是与观 众相似的善良的人,他們遭受了不应遭受的苦难。然而 这种怜悯之情不是一发不可收拾的,而是有一定限度 的,因为剧中人物之所以陷于厄运,不是由于他們为非 作恶,而是由于他們看事不明,犯了錯誤(第十三章), 因此他們对于他們所受的苦难, 应負一部分責任。 观众 想起自身也可能遭受同样的苦难,因此发生恐惧之情, 但这种情感也是有限度的,因为观众以为自己可以小心 翼翼,把事情看清楚一些。至于那些过于幸福、无所畏 惧而不易动怜憫之情的人以及那些自以为受尽人間苦难 而不再有所畏惧,不能动怜憫之情的人,看了悲剧,也 会由于剧中的情节而感觉自己的幸福幷不稳定,或者看 見人間还有比自己更痛苦的人,因而发生一点怜憫之 情,同时也就发生一点恐惧之情。以上这几种人所发生 的怜惘与恐惧之情都是受理性指导的,都是比較适度的。 观众看一次悲剧,他們的感情受一次鍛炼;經过多次鍛 炼,即能养成一种新的习惯。每次看戏之后,他們的怜 惯与恐惧之情恢复潜伏状态; 等到他們在实际生活中看 見別人遭受苦难或自身遭受苦难时,他們就能有很大的 忍耐力,能控制自己的情感,使它們发生得恰如其分, 或者能激发自己的情感,使它們达到应有的适当的强 度。这就是悲剧的卡塔西斯作用。因此这个医学术語, 在这里是指悲剧引起怜悯与恐惧之情,使它們經过鍛

炼,达到适度的意思①,而不是把怜悯与恐惧之情加以 净化或宣泄。我們姑且按照这里的解釋,把《詩学》第六 章中的"卡塔西斯"一詞譯为"陶冶"。

要之,<u>亚理斯多德</u>认为悲剧能陶冶人的情感,使之合乎适当的强度,借此获得心理的健康,可見悲剧(也就是文艺)对社会道德有良好影响。在这一点上,<u>亚理斯多德</u>的学說,作为对<u>柏拉图</u>的否定文艺的社会功用的学說的批判,是很有功劳的。

亚理斯多德认为悲剧能給我們以快感(第十四章第一段)。他认为"人对于摹仿的作品总是感到快感"(第四章第一段),由于我們欣賞艺术作品时,一方面是在求知(这就是文艺的认識作用)。此外,他还认为情节的安排、文字、顏色与音乐的美等等也能給我們以快感。他这样肯定文艺的审美价值,也就是对柏拉图否定文艺的快感,貶低文艺的价值的一个有力的答复。

还有,柏拉图认为詩人凭灵感而創作。他所說的灵感是由神凭附在詩人身上而引起的,神使詩人处于迷狂状态中,暗中操纵他去創作,使他成为自己的代言人。因此詩人对于現实世界的事物只知其然而不知其所以然。 柏拉图并且认为灵感是不朽的灵魂从前生带来的回忆②。

① 在医学上也有求适度的疗法,例如热病用凉药,凉病用热药,使体温趋于平衡。

② 参看《柏拉图文艺对話集》的前言,人民文学出版社 1959 年版第 18到 21 頁。

亚理斯多德却认为詩要靠天才,不靠灵威或疯狂。"灵威"一詞在《詩学》中一次也沒有出現过。① 亚理斯多德在第十七章說:

詩人在安排情节、用言詞把它写出来的时候, ……还应 竭力用各种語言方式把它傳达出来。被情感支配的人 最 能 使人們相信他們的情感是真实的, 因为人們都具有同样的天 然傾向, 唯有最真实的生气或忧愁的人, 才能激起人們的忿 怒和忧郁。(因此詩的艺术与其說是疯狂的人的事业, 毋宁 說是有天才的人的事业; 因为前者不正常, 后者很灵敏。)

亚理斯多德认为文艺作品的創造过程是理性的活动,他 所要求于詩人的是清醒的理智。他幷且在同一章說:

詩人在安排情节,用言詞把它写出来的时候,应竭力把 剧中情景摆在眼前,唯有这样,看得清清楚楚——仿佛置身 于发生事件的現場中——才能作出适当的处理,决不至于疏 忽其中的矛盾。

亚理斯多德认为詩的起源有两个原因,都本于人的 天性。第一个原因是摹仿的本能,第二个原因是音調感 和节奏感②。他說,"起初那些天生最富于这种資质的 人,使它一步步发展,后来就由临时口占而作出了詩歌" (第四章)。可見詩有其自然产生的原因,而不是由于灵

① <u>亚理斯多德</u>曾在他的《修辞学》第3卷第7章(1408b 13以下)說, "詩是一种灵感的东西",但<u>亚理斯多德</u>是在該处陈述一般人对詩的看法,不是表示他自己的意見。

② 参看《詩学》第4章第1段。

感的作用。这又是对柏拉图的一个有力的答复。

此外<u>亚理斯多德</u>談悲剧时不談命运,不談人对神的 关系(他談倫理学或政治学时也是如此)。他认为悲剧中 英雄人物遭受的苦难,一方面不完全由于自取,另一方面 又有几分由于自取,由于他看事不明,犯了錯誤,而不是 由于命运。事之成敗,取决于人的行为;英雄作事,自己 担当,而不应归咎于命运。命运不过是一种外在的力量, 把它引入悲剧,会削弱布局的内在联系。

有人认为古希腊悲剧多半是命运悲剧,这个看法不 很正确。由于在氏族社会时期,人們相信神的力量,认为 神主掌一切,因此产生了命运观。其实所謂命运,用我 們的話来說, 乃实际生活中的社会关系的必然性, 但这 种必然性是古希腊人所不能理解的,他們把它幻想为神 或命运。到了公元前六世紀末至公元前五世紀期間,古 希腊的氏族制度已經完全解体,城邦制度已經建成,当日 的希腊人对社会关系的必然性有了初步的理解,认識到 个人的幸福与不幸是由于自己的行为,而不完全是由于 神或命运,因此他們便不大相信命运了,但命运观仍存在 于哲学思想和少数文学作品中。在現存的古希腊悲剧中, 只有埃斯庫罗斯的《普罗米修斯》、《七将攻忒拜》、索福克 勒斯的《俄狄浦斯王》、《特刺喀斯少女》等几个悲剧,才是 命运悲剧。因此亚理斯多德談悲剧时不談命运。西方資产 阶級学者責备亚理斯多德沒有談命运問題,幷认为这是 《詩学》的一个缺点,这个責备是不公平的。

亚理斯多德认为悲剧着意在严肃,不着意在悲。他在第六章把悲剧界定为"对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿"。我們知道,有一些古希腊悲剧以大团圆收場,例如欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶洛人里》的主人公俄瑞斯忒斯終于得救而逃走,但整出剧的气氛是严肃的。罗馬悲剧着意在痛哭流涕、杀人流血,这不合希腊悲剧的精神。

<u>亚理斯多德</u>从生物学中带来有机整体的观念,把它运用到文艺創作中。他在第七章說:

各成分既已界定清楚, 現在討論事件应如何安排, 因为这是悲剧艺术中的第一事, 而且是最重要的事。按照我們的定义, 悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿(一件事物可能完整而缺乏长度)。所謂"完整", 指事之有头, 有身, 有尾。所謂"头", 指事之不必然上承他事, 但自然引起他事发生者; 所謂"尾", 恰与此相反, 指事之按照必然律或常規自然的上承某事者, 但无他事继其后, 所謂"身", 指事之承前启后者。所以結构完美的布局不能随便起訖, 而必須遵照此处所說的方式。

在悲剧的六个成分(即"形象"、"性格"、情节、言詞、歌曲、"思想")中, 亚理斯多德特别强調情节。他在第六章 說:

如果有人能把一些表現"性格"的話以及巧妙的言詞和 "思想"連串起来,他的作品还不能产生悲剧的效果,一出悲 剧,尽管不善于使用这些成分,只要有布局,即情节有安排, 一定更能产生悲剧的效果。……因此,情节乃悲剧的基础,有似悲剧的灵魂。

情节要有一定的安排,要有內在的密切联系,而且要完整。亚理斯多德在第八章說:

在詩里,正如在別的摹仿艺术里一样,一件作品只摹仿一个对象;情节既然是行动的摹仿,它所摹仿的就只限于一个完整的行动,里面的事件要有紧密的組織,任何部分一經挪动或删削,就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无,并不引起显著的差異,那就不是整体中的有机部分。

除了安排而外,<u>亚理斯多德</u>还重視大小的比例。他 在第七章說:

一个美的事物——个活东西或一个由某些部分 組 成 之物——不但它的各部分应有一定的安排,而且它的 体 积 也应有一定的大小;因为美要倚靠体积与安排,一个非常小的活东西不能美,因为我們的观察处于不可 感知的时間內,以致模糊不清;一个非常大的活东西,例如一个一千 里 长的活东西,也不能美,因为不能一覽而尽,看不出它的整一性;因此,情节也須有长度(以易于記忆者为限),正如身体,亦即活东西,須有长度(以易于观察者为限)一样。

<u>亚理斯多德</u>的有机整体的概念成为后来的"三整一律"(一譯"三一律")中的"情节整一律"的根据。

意大利学者琴提奥約于 1545 年讲授喜剧和悲剧时,根据《詩学》第五章中的一句話制定"三整一律"中的"时間整一律"。那句話的意思本来是:"就长短而論,悲剧

力图存在于太阳的一周之內,或者不起什么变化。""太阳 的一周"指"白天"。古雅典悲剧于一二月之間或三四月 之間上演, 所以此处是指十至十一二小时。古雅典的戏 剧节演三天戏,有三个悲剧詩人参加戏剧比賽,每人上演 三出悲剧和一出"薩堤洛斯剧"(笑剧),每人占一天时間。 下午大概还要演一出喜剧,此外,宗教仪式(例如杀羊祭 酒神)还須占去一些时間,剩下的时間約只有六至七八小 时,这段时間决定悲剧的长度,三出悲剧和一出"薩堤洛 斯剧"共約五六千行(每出悲剧平均約一千四百行)。"不 起什么变化"一語是对史詩的长度而言。史詩短的只有 三四千行,长的在一万行以上,荷馬史詩《伊利亚特》长 达 15693 行,《奥德賽》也約有 12105 行,因此亚理斯多德 在第五章跟着又說:"史詩則不受时間的限制;这也是两 者的差別,虽然悲剧原来也和史詩一样不受时間的限 制。"史詩在一个白天朗誦不完,第二天还可继續朗誦。 亚理斯多德在第七章对"不起什么变化"有所解釋。他 說:"另一方面,长度("长度"一詞是补充的——笔者注) 是由戏剧的性质而决定的。就长度而論,情节只要有条 不紊,則越长越美;一般的說,长度的限制只要能容許 事件相继出現,按照可然律或必然律能由逆境轉入順 境,或由順境轉入逆境,就算适当了。"換句話說,悲剧 的本质規定它应有一定的长度。

但是,<u>琴提奥和后来的許多学者</u>,都把第五章中的 話解作:"就长度而論,悲剧力图以太阳的一周为限,或 者超过一点。"他們认为"长度"是指剧中的时間的长短,指一昼夜或十二小时。

由于歌队經常在場以及換景困难,古<u>希腊</u>戏剧中的时間受到限制,不容易拖得很长,但也有少数古<u>希腊</u>戏剧,其中的情节占很长的时間,例如在<u>埃斯庫罗斯</u>的悲剧《报仇神》中,<u>俄瑞斯忒斯</u>由得尔福(特尔斐)逃往雅典,这两个城市相距百余公里,要走两三天;过了若干年月,他才在雅典受审判。

意大利学者卡斯忒尔維特洛于 1570 年,在他校勘的《詩学》中提出"三整一律"中的"地点整一律"(意即整出 戏中的事件須发生在同一个地点上)。这条規則在《詩学》 中是找不到根据的。①

由于上述的同样原因,古希腊戏剧中的地点也受到限制,不容易变换,但也有少数古希腊戏剧,其中的地点起了变化。《报仇神》开場时,剧景設在得尔福,剧中人物俄瑞斯忒斯后来逃往雅典,組成歌队的报仇神們于苏醒后前去追赶俄瑞斯忒斯。下一場开始时,地点换成了雅典,剧景設在雅典守护神雅典娜的庙地上,后来又换成了审判俄瑞斯忒斯的战神山法庭。索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》开場时,剧景設在埃阿斯的营帳前。后来,埃阿斯假意說他和元帅弟兄和好了,然后到海边去把劍埋藏起来。組成歌队的水手們得知他們的統帅埃阿斯有自

① 参看《詩学》第24章第2段及第86頁注8。

杀的意图,因此前去追寻。下一場开始时,地点換成了 海滩。

地点、时間整一律在文艺复兴时期有一定的意义,因为当日的戏剧結构松散,地点更换过于頻繁,时間拖得过长,舞台上往往标明在下一幕开始之前,时間已过了好几十年。到了古典主义时期,一些剧作家,例如高乃依和拉辛,把时間、地点整一律奉为金科玉律,严格遵守,使他們的創作受到了一定的限制。可見"地点整一律"与"时間整一律"并非完全无意义,但限制太甚,等于作茧自縛,况且实际上也并不是如提倡者所称,在亚理斯多德的《詩学》中有什么确实的根据。

綜上所述,可以看出<u>亚理斯多德</u>的美学观点带有唯物主义傾向。<u>亚理斯多德</u>肯定文艺的真实性和认識作用,肯定文艺的社会功用,提出摹仿須揭示事物的內在本质和規律,强調有机整体的概念,指出文艺創作的心理根据和理智过程,破除神秘的命运观。这些原則和論点都是正确而具有深刻意义的。

但須指出,<u>亚理斯多德</u>在《詩学》中的論点也显然表現着历史的和思想的限制性,例如他认为只有上层貴族阶級的人才能作悲剧的主角,"这种人名声显赫,生活幸福,例如<u>俄狄浦斯</u>、<u>堤厄斯忒斯</u>以及出身于他們这样的家族的著名人物。……現在最完美的悲剧都取材于少数家族的故事"(第十三章)。

《詩学》大概是亚理斯多德的讲稿,沒有經过整理,

有些論点彼此矛盾,有些論点闡述不清。《詩学》風格簡洁,論证謹严,但有时流于晦澀,其中許多詞句只有亚理斯多德本人和他的門徒懂得,后世的人难以猜測。

亚理斯多德死后,他的遺著傳給他的門徒忒俄佛刺 斯托斯, 忒俄佛剌斯托斯临死时, 把它們傳給涅琉斯。 涅 琉斯的后人害怕拍加曼的国王要求餽贈或廉价收买这些 珍貴著作,便把它們埋藏在地窖里。百余年后,約在公元 前 100 年,一个名叫阿珀利孔的非洲富人高价把它們收 买下来,带到雅典,幷請人把它們抄录,凭猜測补回一 些水污虫蛀的章节。阿珀利孔的藏书于公元前84年,被 薩拉运到罗馬。希腊学者忒兰尼奥从薩拉的图书室中发 現亚理斯多德的著作,写了几份书目提要,分贈給西 塞罗、安德洛尼科斯等人。安德洛尼科斯把他获得的书 目提要加以整理,幷校訂原文,于是亚理斯多德的著作 才得以流傳于学者們中間。这部著作約于六世紀譯成叙 利亚文,十世紀由叙利亚文譯成阿拉伯文,此譯本至今尚 存。現存的最早的《詩学》抄本为拜占庭人于十一世紀所 抄,此外还有几种十五世紀抄本。瓦拉的拉丁文譯本成 于 1498 年。

由于《詩学》在古代一度被埋沒,因此这部著作对古 希腊晚期和罗馬时期的文学和文艺理論沒有发生影响。 西塞罗沒有讀过《詩学》原著。<u>賀拉斯</u>的《詩艺》中的一些 文艺理論和<u>亚理斯多德</u>的見解有相合之处,<u>賀拉斯</u>大概 从亚历山大里亚时期的著作中得知《詩学》的一些內容。 《詩学》对欧洲文学的影响約开始于十五世紀末叶。十六世紀的意大利学者对《詩学》頗處兴趣,当日的作家按照《詩学》中的規則写悲剧,但他們所受的影响并不大。十七、十八世紀一些法国作家和英国作家深受《詩学》的影响。但这部著作曾长期被誤解和歪曲,直到十九世紀才大致恢复它的本来面目。

譯文根据拜瓦忒(I. Bywater)校訂的《亚理斯多德的詩学》(Aristotelis De Arte Poetica, 牛津本, 1955年)原文譯出,幷参考了拜瓦忒的詳注本《亚理斯多德的詩学》(牛津本,1909年)、布乞尔(S. H. Butcher)的《亚理斯多德的詩与艺术的理論》(MacMillan, 1920年)、亳斯(H. House)的《亚理斯多德的詩学》(Rupert Hart-Davis,1956年)和厄尔斯(G. F. Else)的《亚理斯多德的詩学:論证》(E. G. Brill 与衣阿华州立大学联合出版,1957年)。前五章借用繆灵珠同志的譯稿,經过一些修訂,文責由笔者担負。朱光潜、楊絳、錢鍾书三同志會对大部分譯文提出許多宝貴的修改意見,特此向他們致謝。

罗念生 1962年8月

人名索引

四画

开瑞蒙 (Khairemon)6,87 厄庇卡耳摩斯 (Epikharmos) 10,17

五 画

卡耳喀諾斯 (Karkinos) 52, 56 卡利庇得斯 (Kallipides) 103, 104 尼科卡瑞斯 (Nikokhares) 8

六 画

亚尔西巴德 (Alkibiades)29 伊卡里俄斯 (Ikarios)100 伊卡狄俄斯 (Ikadios)100

七 画

泡宋 (Pauson)7 希罗多德 (Herodotos)28 苏格拉底 (Socrates) 5 克勒俄丰 (Kleophon)8,77 克刺忒斯 (Krates)17 希庇阿斯 (Hippias)97 忒俄得克忒斯 (Theodektes) 54,60 狄俄倪西俄斯 (Dionysios)7 狄开俄革涅斯 (Dikaiogenes)

西 八

宙克西斯 (Zeuxis)22,101 欧里庇得斯 (Euripides)40, 41,44,58,63,64,79,94,102 欧克勒得斯 (Eukleides)78 明尼斯科斯 (Mynniskos)103 波呂伊多斯 (Polyides)54,58 波呂格諾托斯 (Polygnotos)7, 22 阿伽同 (Agathon)29,63,64, 65 阿里斯托芬 (Aristophanes)9 阿斯堤达馬斯 (Astydamas)45 阿里佛刺得斯 (Ariphrades)80

九画

品达 (Pindaros)103

十 画

荷馬 (Homeros) 5, 8, 9, 12, 27, 50, 67, 82, 83, 85, 88, 89, 91, 95 格劳孔 (Glaukon) 99 馬格涅斯 (Magnes) 10 恩拍多克利 (Enpedokles) 5, 74, 98 埃斯庫罗斯 (Aeskhylos) 14, 63, 79 索福式 (Sophron) 4 索福克勒斯 (Sophokles) 14, 45, 50, 53, 55, 64, 94, 105 索西斯特剌托斯 (Sosistratos) 104

十一画

菲罗克塞諾斯 (Philoxenos)8

十二画

斯忒涅罗斯 (Sthenelos)77 普洛塔哥拉 (Protagoras)67 喀俄尼得斯 (Khionides)10 提摩忒俄斯 (Timotheos)8

十三画

塞諾法涅斯 (Xenophanes)94 塞那耳科斯 (Xenarkhos)5

十四画

赫革蒙 (Hegemon)8 福耳弥斯 (Phormis)17

十七画

謨那西忒俄斯 (Mnasitheos) 104

作品索引

三画

《小伊利亚特》83

四画

《厄勒克特拉》90

五 画

《甲仗的評判》83

《归航》83

六 画

《伊利亚特》13, 28, 49, 63, 71, 83, 85, 105

《伊克西翁》60

《伊菲革涅亚在陶洛人里》46,53,54,55,57

《伊菲革涅亚在奥利斯》48

《伊利翁的陷落》83

《伪装乞丐》83

《西农》84

《安透斯》29

《安提戈涅》45

七画

《忒修斯》27

《忒柔斯》53

《佛提亚妇女》61

《克瑞斯丰忒斯》46

八画

《林叩斯》33,60

《拉开奈》83

九画

《美狄亚》49

《珀琉斯》61

《修辞学》65

《俄瑞斯忒斯》48,102

《俄狄浦斯王》33,34,43,50,55,

90,105

《俄底修斯受伤》45

《俄底修斯伪装报信人》55

《欧律皮罗斯》83

十画

《埃勾斯》102

《埃阿斯》60

《特洛亚妇女》84

《涅俄普托勒摩斯》83

《庫普里亚》83

《庫普里俄人》53

《馬人》6

《馬耳癸忒斯》12,13

十一画

《密西亚人》90

《得利阿斯》8

《菲紐斯的女儿們》54

《菲罗克忒忒斯》79,83

十二画

《斯庫拉》48,103

《堤厄斯忒斯》52

《堤洛》52

《堤**丟斯**》54

《奠酒人》54

《普罗米修斯》61

十三画

《奥德賽》13, 27, 28, 41, 59, 83, 85, 91, 106

十四画

《赫勒》46

《赫剌克勒斯》27

《福耳喀得斯》61

賀 拉·斯

詩艺

楊周翰譯

这原是一封詩体信簡,无題,发表后不及百年,即被 罗馬修辞学、演說学家<u>昆提利阿努斯</u>(Quintilianus, 約公元 35—95)称之为《詩艺》(Ars Poetica),其后遂 以此名著称。受信人是皮索氏(Piso)父子三人。当时 皮索氏甚多,不知确指何人,根据此信內容,三分之 一談戏剧,三人中可能有人想写剧本,求教于賀拉斯, 賀拉斯作此复函,信笔所之,談談写作的体会。

•

如果画家作了这样一幅画像:上面是个美女的头, 长在馬頸上,四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的,四 肢上又复盖着各色羽毛,下面长着一条又黑又丑的魚尾 巴,朋友們,如果你們有緣看見这幅图画,能不捧腹大 笑么?皮索啊,請你們相信我,有的书就像这种画,书 中的形象就如病人的梦魘,是胡乱构成的,头和脚可以 屬于不同的族类。(但是,你們也許会說:)①"画家和詩 人一向都有大胆創造的权利。"不錯,我知道,我們詩人 要求有这种权利,同时也給予別人这种权利,但是不能 因此就允許把野性的和馴服的結合起来,把蟒蛇和飞鳥、 羔羊和猛虎,交配在一起。

(詩人)在描写的时候,(譬如)写<u>狄安娜</u>②的林泉、神坛,或写溪流在美好的田野蜿蜒迴漾,或写<u>萊茵</u>河,或写彩虹③,开始很庄严,給人以很大的希望,但是这里总是出現一两句絢烂的詞藻④,和左右相比太显得五色繽紛了。(絢烂的詞藻很好,)但是摆在这里摆得不得其所。也許你会画柏树吧,但是人家出錢⑤請你画

13

① 譯文中凡括弧中的詞和句都是根据譯文的需要补充的。下同。

② <u>狄安娜</u> (Diana),罗馬神話中的狩猎女神。

③ 这些显然是当时流行的詩歌題材。

一个人从一队船只的残骸中絕望地泅水逃生的图画.那你会画柏树又有什么用呢?开始的时候想制作酒瓮,可是为什么旋車®一轉动,却作出了一个水罐呢?总之,不論作什么,至少要作到統一、一致。

23

31

三位賢父子,我們大多数詩人所理解的"恰到好处" 实际上是假象。我努力想写得簡短,写出来却很晦澀。 追求平易,但在筋骨、魄力方面又有欠缺。想要写得宏 偉,而結果却变成臃肿。(也有人)要安全,过分怕風險, 結果在地上爬行。在一个題目上乱翻花样,就像在树林 里画上海豚,在海浪上画条野猪。如果你不懂得(写作 的)艺术,那么你想避免某种錯誤,反而犯了另一种过 失。

在艾米留斯学校[®]附近的那些銅像作坊里,最劣等的[®]工匠也会把人像上的指甲、鬈发雕得纖微毕肖,但是作品的总效果却很不成功,因为他不懂得怎样表現整体。我如果想創作一些东西的話,我决不願仿效这样的

④ "絢烂的詞藻"原文 purpureus pannus,原意是深紅的布片。这一名詞,如本文中其他片言只字,經后代特別是古典主义文学家的宣傳,已成为文学批評和修辞学中的格言成語。

⑤ 沉舟脱險的人,往往請人繪图,供在神庙,以示感恩。

⑥ 陶工用的旋車。

⑦ <u>艾米留斯</u> (Paulus Aemilius Lepidus), 公元前 34 年为代理<u>罗</u> 馬执政官, 在<u>罗馬</u>首建訓练角力士的学校。

⑧ 或作"最好的、独一无二的", imus 与 unus 二字在抄本中容易 混淆, 故也可譯作"最上等的工匠……。"

工匠,正如我不願意我的鼻子是歪的,纵然我的黑眸烏发受到贊賞。

37

你們从事写作的人,在选材的时候,务必选你們力能胜任的題材,多多斟酌一下哪些是掮得起来的,哪些是掮不起来的。假如你选擇的事件是在能力范圍之內的,自然就会文辞流暢,条理分明。談到条理,如果我沒有弄錯的話,它的优点和美就在于作者在写作預定要写的詩篇的时候能說此时此地应該說的話,把不需要說的話暫时擱一擱不要說,要有所取舍。①

45

此外,在安排字句的时候,要考究,要小心,如果你安排得巧妙,家喻戶曉的字便会取得新义,表达就能尽善尽美。万一你要表达的东西很深奥,必須用新字才能表明,那么你可以創造一些圍着腰巾的克特古斯这类人②所沒有听見过的字;这种自由,用得不过分,是可以允許的。这种新創造的字必須淵源于希腊,汲取的时候又必須有节制,才能为人所接受。罗馬人为什么单把这种权利給予凱齐留斯和普劳图斯,不給維吉尔和瓦留斯呢③?如果我也有这能力,为什么不允許我也扩大一下我的貧乏的詞汇呢?为什么卡图和恩紐斯④的妙笔就可以丰富我們祖国的語言,为一些事物发明新的名称

① 或譯"有所好恶"。

② 克特古斯(Cethegi), 古罗馬 Cornelius 族的"綽号"。腰巾乃公 元前三世紀罗馬人的服装,所謂"圍着腰巾的克特古斯这类人", 实即"古人"的意思。

呢?(每个时代)創造出标志着本时代特点的字,自古已然,将来也永远如此。每当岁晚,林中的树叶发生变化,最老的⑤树叶落到地上;文字也如此,老一辈的消逝了,新生的字就像青年一样将会开花、茂盛。我們和我們所有的(一切)都注定要死亡的。帝王的偉大工程把大海引进陆地,来保护我們船舶,不使受北風的摧残;一片荒瘠的湖沼,长期以来只通舟楫,如今却供养着周圍的城市,威到耕犁的分量;一条河流过去給农作物带来災害,現在改流了,懂得什么是正途了⑥:但是这一切能够消亡的成就都将消亡,我們的語言不論多么光輝优美,更难以长存千古了。許多詞汇已經衰亡了,但是将来又会复兴;現在人人崇尚的詞汇,将来又会衰亡;

③ <u>凱齐留斯</u>(Caecilius)、普劳图斯 (Plautus)是公元前三至二世 紀的罗馬喜剧家;維吉尔 (Vergilius)、瓦留斯 (Varius)是作 者同时代的詩人。意謂古人可以創字,当代作家为什么不能創造 新字。

④ 卡图 (Cato)、恩紐斯 (Ennius), 前者是公元前二世紀 罗馬史家、演說家;后者是公元前二世紀 罗馬詩人。总指"古之作者"。

⑤ 据說在意大利,树叶可以隔一多,或隔两多才落下,所以"最老的"树叶指的是已經經过一二多天的树叶。

⑥ 作者用这三件浩大的工程(都在凱撒和奧古士都統治罗馬时期) 来說明事物不能长存不变。(一)把意大利西南岸上两个湖 Avernus 和 Lucrinus 打通,又把后一湖和地中海接蓮,形成一个很大的避風港。(二)指庞厅沼澤 (Paludes Pontinae)的排水工程,变沼澤为良田。地在罗馬以南,海岸边。(三)指把罗馬城所在的第伯河改道,使不泛濫。

这都看"习惯"喜欢怎样,"习惯"是語言的裁判,它給語言制定法律和标准。

72

帝王将相的业績、悲惨的战争,应用什么詩格来写,荷馬早已作了示范①。长短不齐的詩句搭配成双②,起先用来作为哀歌的格式,后来也用它表現感謝神恩的心情,但是这种短小的挽歌体是哪个作家首創的,学者們还在爭辯,沒有定案。阿喀罗科斯用他自創的"短长格"③来表达激情;(演員穿着平底鞋的)喜剧,(演員穿着高底鞋的)悲剧,也都采用了这种詩格,因为这种詩格用于对話最为适宜,又足以压倒普通观众的喧噪,又天生能配合动作。詩神規定竪琴④(的任务)是頌揚神和神的子孙、拳賽胜利者、賽跑第一的駿馬、青年人的情思,以及飲酒的逍遙。如果我不会遵守、如果我不懂得这些規定得清清楚楚的、形式不同的、色調不同的詩格,那么人們为什么还称我为詩人呢?为什么我由于一种錯誤的自尊心,宁肯保持无知而不願去学习呢?喜剧的主題决不能用悲剧的詩行来表达;同样,堤厄斯忒

① 按指一长二短(或二长),六步的詩行。

② 按指"挽歌体叠句",首行六步,次行五步,这种詩格最初用作 挽歌,其后用来写感恩辞,长短如"警句"。

② 按指每行三双音步,每步一短一长(iambus)的詩格,系公元前七世 紀希腊詩人阿喀罗科斯(Archilochus,約公元前714—676)所創 造,古希腊喜剧和悲剧中的对話多用这詩格。賀拉斯在《书信集》 卷1,第19函中說他自己是第一个用这种詩格写作的罗馬詩人。

④ 按指抒情詩中的各种詩格。

斯的筵席①也不能用日常的适合于喜剧的詩格来叙述。 每种体裁都应該遵守規定的用处。但是有时候喜剧也发出高亢的声調;克瑞墨斯②一恼也可以激昂怒駡;在悲剧中, <u>忒勒福斯和珀琉斯</u>③也用散文的对白表示悲哀,他們身在貧困流放之中,放棄了"尺半"④、浮夸的詞句,才能使他們的哀怨打动观众的心弦。

98

一首詩仅仅具有美是不够的,还必須有魅力,必須能按作者願望左右讀者的心灵。你自己先要笑,才能引起別人臉上的笑,同样,你自己得哭,才能在別人臉上引起哭的反应。你要我哭,首先你自己得感觉悲痛,这样,<u>忒勒福斯</u>啊,<u>珀琉斯</u>啊,⑤ 你的不幸才能使我伤心,如果你說的話不称,你只能使我瞌睡,使我发笑。忧愁的面容要用悲哀的詞句配合,盛怒要配威吓的詞句,戏谑配嬉笑,庄重的詞句配严肃的表情。大自然当初創造我們的时候,她使我們內心能随着各种不同的遭遇而起变化:她使我們(能产生)快乐(的感情),又能促使我們

① <u>堤厄斯芯斯</u>(Thyestes),他引誘了他的嫂嫂,他哥哥为报复, 杀死他的儿子,拿他們的肉請他吃。意謂悲剧的題材。

② 克瑞墨斯(Chremes),罗馬喜剧家泰倫斯(Terentius)三部喜剧中的人物——吝啬鬼,此处用以概括喜剧中人物。

③ <u>芯勒福斯</u>(Telephus)、珀琉斯(Peleus),欧里庇得斯和索福克 勒斯悲剧中的人物。

④ 长字、大字眼、过甚之詞。

⑤ 一种修辞手段,作者不用第三人称叙述,而用"呼格",以表示 生动。

忿怒,时而又以沉重的悲痛折磨我們,把我們压倒在地上;然后,她又(使我們)用語言为媒介說出(我們)心灵的活动。如果剧中人物的詞句听来和他的遭遇(或身分)不合,罗馬的观众不論貴賤都将大声哄笑。神說話,英雄說話,經驗丰富的老人說話,青春、热情的少年說話,貴族妇女說話,好管閑事的乳媼說話,走四方的貨郎說話,碧綠的田壠里耕地的农夫說話,科尔科斯人說話,亚述①人說話,生长在武拜的人②、生长在阿耳戈斯的人③說話,其間都大不相同。

118

或則遵循傳統,或則独創;但所創造的东西要自相一致。譬如說你是个作家,你想在舞台上再現阿喀琉斯 受尊崇的故事®,你必須把他写得急躁、暴戾、无情、 尖刻,写他拒絕受法律的約束,写他处处要訴諸武力。 写美狄亚要写得凶狠、慓悍;写伊諾要写她哭哭啼啼; 写伊克西翁要写他不守信义;写伊俄要写她流浪;写俄 瑞斯忒斯要写他悲哀。⑤假如你把新的題材搬上舞台,假 如你敢于創造新的人物,那么必須注意从头到尾要一致,

① 科尔科斯(Colchus)、亚述(Assyrius)人都是亚洲人,从古希腊人观点看来,他們的語言都很"野蛮"。

② 指述拜(Thebes,旧譯"底比斯")的暴君克瑞翁(Creon),見索福克勒斯悲剧《安提戈涅》(Antigone)。他的性格固执。

③ 指阿耳戈斯(Argos)王阿伽門农 (Agamemnon),性格老成持重。

图 按指荷馬史詩《伊利亚特》第9卷阿伽門农求阿喀琉斯(Achil-les)出营助战的故事。

不可自相矛盾。

用自己独特的办法处理普通题材®是件难事;你与其别出心裁写些人所不知、人所不曾用过的题材,不如把特洛亚的詩篇改編成戏剧。从公共的产业里,你是可以得到私人的权益的®,只要你不沿着众人走俗了的道路前进,不把精力花在逐字逐句的死搬死譯上,不在模仿的时候作茧自縛®,旣怕人耻笑又怕犯了写作規則,不敢越出雷池一步。此外,在作品开始的时候,不要学占代的英雄詩系的詩人®,写道:"我要歌唱的是普里阿摩斯的命运和一場著名的战争。"你若夸下这样的海口,你拿什么出来还願呢?(这就像)大山临蓐,养出来的却是条可笑的小老鼠。有人®就不费这无謂的气力,这真不知要好多少倍;(他說:)"詩神,告訴我,在特

⑤ 美狄亚(Medea)、伊諾(Ino)、伊克西翁 (Ixion)、伊俄(Io)、俄瑞斯忒斯(Orestes)均希腊神話中人物,每一人物后面所附都是这人物的特征,是家喻戶曉的。

⑥ "普通題材"指"广泛的"、"日常生活的",亦即不适于詩歌、戏剧的"新奇的"題材。<u>賀拉斯</u>主張用在他那时代已是"古典的"題材。

⑦ 所謂"公共产业"指人所共知的文学題材。<u>賀拉斯</u>主張采用"古典的"題材,在这范圍內体現独創——"私人的权益"。

⑧ 原文作"跳入井中",借用羊受狐狸的欺騙跳进井里的典故。

② 在<u>希腊</u>文学中曾有这样一种写大型史詩的詩人,例 如 把<u>特洛亚</u>战争事迹从头到尾包括进去。<u>賀拉斯</u>主張不要模仿这种大 而 无当的史詩,应学荷馬选擇全部过程中的一个插曲。

⑩ 按指荷馬,下引詩句即《奧德賽》的开始。

洛亚灭亡之后,那位英雄怎样閱历了許多城市,見到人間各种各样的風习。"(荷馬的)作法不是先露火光,然后大冒濃烟,相反他是先出烟后发光,这样才能創出光芒万丈的奇迹,如安提法忒斯、斯庫拉、卡吕布狄斯①和独眼巨人。他写狄俄墨得斯回家不从墨勒阿革洛斯的死写起②;他写特洛亚战争也不从双胞③的故事写起。他总是尽快地揭示結局,使听众及早听到故事的紧要关头④,好像听众已很熟悉故事那样;凡是他认为不能經他渲染而增光的一切,他都放棄;他的虚构非常巧妙,虚实参差毫无破綻,因此开端和中間,中間和結尾絲毫不相矛盾。

153

請你傾听一下我和跟我在一起的观众要求的是什么。如果你希望观众贊賞,并且一直坐到終場升幕,⑤直 到唱歌人⑥喊"鼓掌",那你必須(在創作的时候)注意

① 安提法志斯(Antiphates)、斯庫拉(Scylla)、卡吕布狄斯(Charybdis)都是俄底修斯一路上遇到的怪人、妖物。

② 墨勒阿革洛斯 (Meleager) 是狄俄墨得斯 (Diomedes)的叔父。 意謂不必原原本本、从头到尾都叙述。

③ 指<u>特洛亚</u>故事中的<u>海倫</u>的誕生,<u>海倫</u>之母一胎双胞。亦謂 从 头 說起。

④ "故事的中心" (In medias res), 荷馬史詩《奧德賽》一开始就是故事的中心, 然后再倒叙, 这种結构成为后代史詩的典范。

⑤ 罗馬剧院开演时幕落到台下,剧終幕升起。

⑥ "唱歌人"(cantor), 罗馬喜剧中, 随伴音乐和演員舞蹈的歌者, 在剧終由他喝'鼓掌", 以示收場。

不同年龄的习性,給不同的性格和年龄①以恰如其分的 修飾。已能学語、脚步踏实的儿童喜和同輩的儿童一起 游戏,一会儿生气,一会儿又和好,随时变化。口上无 髭的少年,終于脫离了师傅的管教,便玩弄起狗馬来, 在日光照耀的"校場"②的綠草地上嬉游;他就像一块 蜡,任凭罪恶捏弄,忠言逆耳,不懂得有备无患的道理, 一味揮霍,兴致勃勃,欲望无穷,而又喜新厌旧。到了 成年,兴趣改变;他一心只追求金錢和朋友,为野心所 驅使,作事战战兢兢,生怕作成了又想更改。人到了老 年,更多的痛苦从四圍襲击他:或則因为他貪得,得来 的錢又舍不得用,死死地守着;或則因为他无論做什么 事情,左右顾虑,缺乏热情,拖延失望,迟鈍无能,貪 图长生不死, 执拗埋怨, 感叹今不如昔, 批評幷責罵靑 年。随着年岁的增长,它給人們带来很多好处;随着年 岁的衰退,它也带走了許多好处。所以,我們不要把青年 写成个老人的性格,也不要把儿童写成个成年人的性格, 我們必須永远坚定不移地把年龄和特点恰当配合起来。

情节可以在舞台上演出,也可以通过叙述。通过听觉来打动人的心灵比較緩慢,不如呈現在观众的眼前,比較可靠,让观众自己亲眼看看。但是不該在舞台上演出的,就不要在舞台上演出,有許多情节不必呈現在观众眼前,只消让讲得流利的演員在观众面前叙述一遍就

① 或譯作"給性格随年龄而不同的人",也許更和下文符合。

② "校場" (campus martius),罗馬閱武場,也是罗馬居民的游戏場。

够了,例如,不必让<u>美狄亚</u>当着观众屠杀自己的孩子,不必让罪恶的阿特柔斯公开地煮人肉吃,不必把<u>普洛克</u> 是当众变成一只鳥,也不必把卡德摩斯当众变成一条蛇。① 你若把这些都表演給我看,我也不会相信,反而使我厌恶。

188

如果你希望你的戏叫座,观众看了还要求再演,那 么你的戏最好是分五幕,不多也不少。不要随便把神請 下来^②,除非遇到难解难分的关头非請神来解救不可。 也不要企图让第四个演員說話^③。

192

歌唱队应該坚持它作为一个演員的作用和重要职责。它在幕与幕之間所唱的詩歌必須能够推动情节,并和情节配合得恰到好处。它必須贊助善良④,給以友好的劝告;糾正暴怒,爱护不敢犯罪的人。它应該贊美簡朴的飲食,贊美有益的正义和法律,贊美敞开大門的閑适(生活)。它应該保守信托給它的秘密⑤,請求幷禱告天神,让不幸的人重获幸运,让驕傲的人失去幸运。

① 阿特柔斯(Atreus)、普洛克涅(Procne)、卡德摩斯(Cadmus) 故事都見希腊神話。

② 指 deus ex machina, 意思是"用一种机械把神送下来"。古代 戏剧中每逢局面到了无可收拾时,就用这种办法来收拾。后来 成为一个文学术語,凡情节不可收拾,另求神力或奇遇来解决,都叫 deus ex machina,

③ 台上至多只能有三个演員同时說話,

④ 指善良的人物。

⑤ 例如不将剧中某人物的秘密泄露給其敌人。

至于簫管,(古代和近代有所不同。)近代的外面包 着紅銅,声音可以和喇叭相比;而古代的却很細小簡朴, 洞孔很少,用来引导幷配合歌唱队,音量足够使在座的 观众听見,因为当时的观众还不似今日拥挤,那时聚集 的人群确是屈指可数的,而且他們都是清醒、純洁、有 廉耻的人。但是后来国势日盛,疆土日拓,城市的圍墙 日益扩大, 在节日为了媚神①, 人們竟白昼狂飲, 毫无禁 忌,这时(簫管的)节奏和牌調也便更加随意了。本来 么,观众中夹杂着一些沒有教养的人,一些剛剛劳动完 毕的骯髒的庄稼汉,和城里人和貴族們夹杂在一起—— 他們又懂得什么呢?因此,奏簫管的乐师便在古法之外 加上些动作和花巧,在舞台上曳着长裙走过。同样,本来 是肃穆的竪琴也有了歌声陪伴; 过分热中于雄辩, 使語 言也变得怪誕;而雄辯的內容又充滿了"智慧"和"有用 之物", 幷且能"昭示未来", 簡直和阿波罗庙里的神签 一样(令人費解。)②

21**9**

最初的悲剧詩人为了(贏得)一头廉价的山羊③参

① 罗馬人相信每个人都有他的"守护神"(genius)。

② 在这一段里,作者批評了希腊悲剧以后的戏剧,在形式方面 日 趋繁縟,失去古朴之風;在內容方面晦澀难明。原因,一方面 由于貴族竞尚浮华,另一方面,作者又站在貴族奴隶主立場,认 为演員在迎合"庄稼汉"的嗜好。

③ "悲剧"一辞在<u>希腊</u>文意为"山羊之歌",据信,参加悲剧竞赛优胜者所得彩头是一头山羊。实則因为最初的悲剧中的歌者都被山羊皮,扮成"薩堤洛斯",参看 149 頁注 1。

加竞賽,很快就把山林曠野中的赤身露体的"薩堤洛斯"①(搬上舞台),尝試創造些粗鄙的笑料,却也无伤大雅;(他們所以这么作是因为)观众在作过宗教仪式之后②,已經喝得烂醉,无法无天,只有用这种新颖节目才能吸引住观众。但是你若要为你的嬉笑怒駡、冷嘲热諷的"薩堤洛斯"③赢得观众的喝采,如果你想反庄为諧,你千万不可剛亂让你的天神和英雄穿着庄严的金紫袍褂呈現在观众面前,忽然又让他們在舞台上說一些粗俚的話,在黝暗的市肆中出出入入,或者为了逃避尘寰又把他們送上虛无縹緲的云端。悲剧是不屑于乱扯一些輕浮的詩句的,就像庄重的主妇在节日被邀請去跳舞一样,它和一些狂蕩的"薩堤洛斯"在一起,总觉有些羞澀。皮索先生們,我若是写"薩堤洛斯剧",我不喜欢只用些不加雕琢、平淡无奇的名詞与动詞,我也不願尽力拋棄悲剧的文彩,就好像不論是达烏斯說話也好,或剛

① "薩堤洛斯"(Satyrus), 希腊神話中半人半羊的、居住在树林里的神。"薩堤洛斯剧"乃悲剧三部曲(每次竞賽必須演三部曲)后附加的第四部曲,故与悲剧关系密切。作者在本节即处理"薩堤洛斯剧",认为古代作者演这第四部曲意在吸引观众,但他警告作家們不应把这种剧写成喜剧。(作者以为"薩堤洛斯剧"是从悲剧发展出来的,实則相反。)

② 演戏是节日宗教活动的一部分,特別在"酒神节",参加者更須 狂飲。

③ "薩堤洛斯"在舞台上的語言有嬉笑怒駡、冷嘲热諷这些特点,因此薩堤洛斯一詞即引申为"諷刺的"(satyricus)之意。此句实即:"你若希望你的第四部曲成功。"

从西摩那儿騙得一千两銀子的大胆的皮提阿斯 說話也好,或守卫幷侍奉酒神的塞勒諾斯說話也好^①,都不加区別。我的希望是要能把人所尽知的事物写成新穎的詩歌,使別人看了觉得这幷非难事,但是自己一尝試却只流汗而不得成功。这是因为条理和安排起了作用,使平常的事物能升到輝煌的峰頂。我认为,把山林中的"法鳥尼"搬上舞台时必須注意不可把他們写成像是出生在三岔路口^②,或者簡直像是出生在城市之中,或写得像些紈袴少年不时咏唱着款軟的詩歌,或滿口淫詞秽語聒噪不休。这些虽然引起买烤豆子、烤栗子吃的人^③的贊許,却使騎士們、长者們、貴人們、富人們反感,他們听了是不会心平气和的,更不会奖賞什么花环。

短音后面加个长音,(这样的音步)叫作"短长格"(鱼),是个快步,因此三双音步⑤的詩行必須用"短长格",虽然(每行)从头到尾都是"短长格",一共有了六个音步⑥。但

① 达烏斯(Davus)、西摩(Simo)、皮提阿斯(Pythias) 均喜剧中的典型人物。塞勒諾斯(Selenus)是众"薩堤洛斯"之父,酒神年輕时的师傅,是"薩堤洛斯剧"中不可少的角色。

② 人迹車軌交集之处。不应把这些狂野的人物写成城市出身的人物,具有城市人物俚俗的或"优雅"的談吐。"法鳥尼"(Fauni)与"薩堤洛斯"类似,也是半人半羊的林木之神。

③ 普通人。

④ 短长格(iambus),一个短音一个长音的音步。

⑤ 三双音步等于六音步。

⑥ 每音步两个音节。

是在不久以前,有的詩人也允許在这种詩行里安置稳重 的"长长格①", 使这詩行听起来略为緩慢持重些, 这是可 以作到的,因为这种詩行伸縮性大,能够包容,但是有个 限度, 逢双的音步仍不允許用"长长格"。阿齐烏斯②写 的"崇高庄严"③的三双音步詩行,"短长格"便很少出現, 在恩紐斯的戏剧中, 詩句极其笨重, 他受到责难, 被人认 为写作潦草仓促,甚至被人认为不懂写作的規則。不是 每个批評家都能指出(这样的)詩的音律是和諧还是不和 諧的,因此过分地放纵了罗馬詩人。难道因此我也就可 以毫无拘束地乱跑,随便乱写了么?但即使我的錯誤人人 可以看到,难道我就应該只求安全,小心翼翼地希望別人 原諒我么?我最多不过是避免了(別人的)譴責,我幷未贏 得(別人的)贊許。你們应当日日夜夜把玩希腊的范例。 但是(你們会說)你們的祖先不是贊美过普劳图斯的詩 格和鋒利的才华么?我們即使不能說他們贊美普劳图斯 这两点是太愚蠢了,至少是过分寬大了些。你我至少要 能分辨什么是粗鄙, 什么是漂亮文字, 用我們耳朵、手指 辨出什么是合法的韵律④。

据說悲剧这种类型早先沒有,是忒斯庇斯⑤发明的,

① 长长格(spondeus),两个长音的音步。

② 阿齐烏斯(Accius),公元前一世紀罗馬悲剧詩人。

③ 贊成阿齐烏斯的人喜用这話贊美他的詩,賀拉斯正相反,认为三步詩行应多用"短长格"。以下对恩紐斯的批評也如此,恩紐斯用"长长格"太多,以致詩句"笨重"。

他的悲剧在大車上演出,演員們臉上塗了酒渣®,边唱边演。其后,埃斯庫罗斯又創始了面具和华貴的长袍,用小木板搭起舞台,并且教导演員念詞如何才能显得崇高,穿高底靴举步如何才能显得优美。其后便出現了古代的喜剧,頗贏得人們的贊許,但是后来发展得过于放肆和猖狂,須要用法律加以制裁。法律发生了作用,丑恶的歌唱队偃旗息鼓了,它危害观众的权利被取消了。

284

我們的詩人对于各种类型都會尝試过,他們敢于不落希腊人的窠臼,并且(在作品中)歌頌本国的事迹,以本国的題材写成悲剧或喜剧,赢得了很大的荣誉。此外,我們罗馬在文学方面(的成就)也决不会落在我們的光輝的軍威和武功之后,只要我們的每一个詩人都肯花功夫、花劳力去琢磨^⑦他的作品。三位庞皮留斯[®]的后人,你們若見到什么詩歌,不是下过許多天苦功写的,沒有經过多次的塗改,沒有(像一座雕象,被雕塑家的)磨光了的指甲

④ 作者不贊成普劳图斯的喜剧,认为內容既不尖銳,只一味 粗 俚 (inurbanum),而形式也不合規格。作者在《书信集》卷 2 第一信 176 行,曾云普劳图斯一心只想牟利,不管剧本是好是坏。"耳朵、手指辨出"即"听出、指出"之意。

⑤ 芯斯庇斯(Thespis),希腊傳說中的悲剧創造者。

① 在庆祝酿酒节的行列中,演員乘大車表演,但这是喜剧的起源,作者在此有所混淆。

⑦ "花功夫、花劳力去琢磨",原文是 Limae labor et mora, "用缝磨光", 也为本文名句之一。

② <u>庞皮留斯</u> (Pompilius), 古<u>罗馬</u>第二个国王, <u>皮索</u>一家是他的后代。

修正过十次①, 那你們就要批評它。

由于德謨克利特®相信天才比可怜的艺术要强得多,把头脑健全的詩人排除在<u>赫利孔</u>®之外,因此就有好大一部分詩人竟然連指甲也不願意剪了,鬍鬚也不願意 剃了,流連于人迹不到之处,廻避着公共浴場。假如他不肯把他那三副<u>安提庫拉</u>®药剂都治不好的脑袋交給理发匠里奇努斯®,那肯定他是不会撞上詩人的尊荣和名誉的! 咳,我的运气真不好,春天来了,我的肝气消了,否則我就可以写一首誰都不能比拟的好詩®,但是也犯不上®。因此,我不如起个磨刀石的作用,能使鋼刀鋒利,虽然它自己切不动什么。我自己不写什么东西,但是我願意指示(別人):詩人的职責和功能何在,从何处可以汲取丰富的材料,从何处吸收养料,詩人是怎样形成的,什么适合于他,什么不适合于他,正途会引导他到什么去处,歧途又会引导他到什么去处。

① 雕刻家用指甲在石像上擦过,以檢驗接縫处是否光潤。

② 德謨克利特 (Democritus),公元前五世紀<u>希腊</u>哲学家。他主張 只要有天才就能成詩人,不必勤学苦练。

③ 赫利孔(Helicon),詩神所居的山,即詩歌的領域。

④ 安提庫拉 (Anticyra), 希腊城名, 产一种治精神病的毒药 (elleborus)。意即: "他那狂狷、不近情理的头脑已无可救药; 不修边幅, 如狂如痴, 如何能成为詩人?"

⑤ 里奇努斯(Licinus)——任何理发匠。替他剃鬚净面。

⑥ 来諷刺这种所謂的天才詩人。

⑦ 写詩泄怼,丧失理性。

要写作成功,判断力是开端和源泉①。<u>苏格拉底</u>的文章能够給你提供材料;有了材料,文字也就毫不勉强地跟随而至。如果一个人懂得他对于他的国家和朋友的责任是什么,懂得怎样去爱父兄、爱宾客,懂得元老和法官的职务是什么,派往战場的将領的作用是什么,那么他一定也懂得怎样把这些人物写得合情合理。我劝告已經懂得写什么的作家②到生活中到風俗习惯中去寻找模型,从那里汲取活生生的語言吧。时常,一出戏因为有許多光輝的思想,人物刻画又非常恰当,纵使它沒有什么魅力,沒有力量,沒有技巧,但是比起內容貧乏、(在語言上)徒然响亮而毫无意义的詩作,更能使观众喜爱,更能使他們流連忘返。

322

詩神把天才,把完美的表达能力,賜給了希腊人;他們別无所求,只求获得荣誉。而我們罗馬人从幼就长期学习算术,学会怎样把一斤③分成一百份。"阿尔比努斯的儿子,你回答:从五两里减去一两,还剩多少?你現在

① Scribendi recti sapere est et principium et fons。 賀拉斯这一名句成为古典主义作家的信条。句中 sapere 一字或譯作"智慧"(如本·琼生 Ben Jonson),或譯作"判断"(如罗斯康門 Roscommon),或"正确的思考"(如圣茨伯利 Saintsbury)。作者的意思是指:要写得好,首先要知道什么是应該写、可以写的、什么是不应該写、不可以写的,以及怎样才写得恰如其分。"适度","合理"是作者的基本思想之一。各种譯法可作参考。

② 已經懂得該写什么,再到生活中去观察。

③ 罗馬人一斤分为十二两,学童要学会怎样用十进位計算它。

該会回答了。"①"还剩三分之一斤。"②"好!你将来会管理你的产业了。五两加一两,得多少?""半斤。"③当这种 銅銹和貪得的欲望腐蝕了人的心灵,我們怎能希望創作 出来的詩歌还值得塗上杉脂,保存在光洁的柏木匣里呢?332

詩人的願望应該是給人益处和乐趣,他写的东西应該給人以快處,同时对生活有帮助。在你教育人的时候,話要說得簡短,使听的人容易接受,容易牢固地記在心里。一个人的心里記得太多,多余的东西必然溢出。虚构的目的在引人欢喜,因此必須切近真实;戏剧不可随意虚构,观众才能相信,你不能从吃过早餐的拉米亚®的肚皮里取出个活生生的嬰儿来。如果是一出毫无益处的戏剧,长老的"百人連"®就会把它驅下舞台;如果这出戏毫无趣味,高傲的青年騎士便会掉头不顾。寓教于乐,既劝諭讀者,又使他喜爱,才能符合众望。这样的作品才能使索修斯兄弟®賺錢,才能使作者揚名海外,留芳千古。

不过,錯誤总有的,我們願意原諒。琴弦上不可能永 远彈出得心应手的声調,想要彈个低音,发出来却时常是

① 作者举例說明罗馬学童在学校所受的教育。

② 即四两。

③ 即六两。

④ 拉米亚(Lamia),专吃嬰儿的女妖。

⑤ 古罗馬把公民按年岁分为"长老"和"青年"。"百人連",古罗馬武 装部队的单位。

⑥ <u>索修斯</u>(Sosius) 二兄弟, 为<u>罗馬</u>著名书商。<u>賀拉斯</u>的作品即由他 們銷售。

361

詩歌就像图画:有的要近看才看出它的美,有的要远看;有的放在暗处看最好,有的应放在明处看,不怕鉴赏家銳敏的挑剔;有的只能看一遍,有的百看不厌。

365

現在我向长公子进一言。虽然令尊教导你(怎样)正确(判断事物),你自己也聪慧多識,但是你千万要記住这句話:世界上只有某些事物犯了平庸的毛病还可以勉强容忍。(例如)中等的律师和訴訟师纵然不及麦薩拉③那样雄辯,纵然不及奧路斯・卡斯开留斯④那样博学,但是他还是有一定的价值。唯独詩人若只能达到平庸,无論天、人或柱石⑤都不能容忍。在欢乐宴会上,乐队如果演

① 科利勒斯(Choerilus), 馬其頓亚历山大的随軍詩人, 每次战爭胜利, 他都写一部史詩。

② 写得不精采的时候。

③、④ 麦薩拉(Messalla),历史家、詩人、演說家;奥路斯。·卡斯开留斯(Aulus Cascellius),不詳。二者均作者同时人。

奏得不和諧,香膏®如果太厚,罌粟子®如果配的是<u>薩丁</u>尼亚的蜂蜜,必然大煞風景,宴会沒有它們也可以进行;同样,一首詩歌的产生和創作原是要使人心曠神怡,但是它若是功亏一簣不能臻于最上乘,那便等于一敗塗地。不会要弄兵器的人索性不去碰校武場上的軍械;不会打球、擲餅、滾环的人索性不去参加这些游戏,反倒不会引起层层圍观者的嘲笑,不怕引起非难。但是不会吟詩的人却敢吟詩。有什么不敢的呢?他有自由,他是个自由公民,特别是他很有錢,騎士阶級出身,身上不會沾有任何瑕疵。

384

你无論說什么,作什么,都不違反米涅瓦的意志®,你是有这种判断力的,懂得这道理的。但是如果有一天你想写作,让迈齐烏斯®,或令尊,或我本人先听听,提出批評,然后把稿子压上九个年头®,收藏在家里。沒有发表的东西,你是可以銷毀的:一言旣出,駟馬难追。

390

当人类尚在草昧之时,神的通譯——圣明的<u>俄耳甫</u> 斯① ——就阻止人类不使屠杀,放棄野蛮的生活,因此傳 說他能馴服老虎和凶猛的獅子。同样, 忒拜城的建造者

⑤ 罗馬习慣,新詩都張貼在书店外面柱子上,此处实指书店、书商。

⑥ 用以塗身。

⑦ 焙烤过的罌粟子和蜜算是名貴菜,但蜜味若苦,便煞風景。

图 米涅瓦(Minerva),艺术、科学、智慧的女神。意为"違反自然", "違反理智"。

② 迈齐烏斯(Maecius), 当时著名批評家。

⑩ 修改九年。

安菲翁^⑫,据傳說,演奏竪琴,琴声甜美,如在恳求,感动了頑石,听凭他摆布。这就是古代(詩人)的智慧,(他們教导人們)划分公私,划分敬賣,禁止淫乱,制定夫妇礼法,建立邦国,銘法于木^⑬,因此詩人和詩歌都被人看作是神圣的,享受荣誉和令名。其后,举世聞名的<u>荷馬和堤尔泰俄斯</u>^⑭的詩歌激发了人們的雄心奔赴战場。神的旨意是通过詩歌傳达的;詩歌也指示了生活的道路^⑮;(詩人也通过)詩歌求得帝王的恩寵^⑯;最后,在整天的劳动結束后,詩歌給人們带来欢乐。因此,你不必因为(追随)竪琴高手的詩神和歌神阿波罗而感觉可羞。

407

有人問:写一首好詩,是靠天才呢,还是靠艺术?我的看法是:苦学而沒有丰富的天才,有天才而沒有訓练,都归无用;两者应該相互为用,相互結合。在竞技場上想要夺得渴望已久的錦标的人,在幼年时候一定吃过很多苦,經过长期练习,出过汗,受过冻,并且戒酒戒色。在阿波罗节日的音乐竞賽会上的吹簫人,在这以前也經过学

① <u>俄耳甫斯(Orpheus), </u> <u>希腊神話中的乐师,他的歌声能感动鳥兽。</u> 此处指詩歌、文学的开化作用。

② <u>安菲翁(Amphion)</u>, <u>宙斯</u>之子, 善奏竪琴, 石头听了, 自动砌成城墙。

¹³ 希腊索倫立法即刻在木牌上。

④ <u>堤尔泰俄斯</u>(Tyrtaeus),公元前七世紀<u>斯巴达</u>詩人,他的詩歌鼓舞过作战中的<u>斯巴达</u>兵士。

⑮ 指道德教諭詩,如希腊詩人赫西俄德(Hesiodus)的作品。

¹⁶ 指品达 (Pindaros)、西蒙尼得斯 (Simonides)、巴庫里得斯 (Bacchylides) 等希腊詩人的頌歌。

习,受过师傅的斥责。今天他可以說:"我写出了惊人的詩篇;让落在后面的人心痒难搔吧;我不屑于落在別人后面,我也不願承认我沒有学过,所以我确实不知道。①"

418

商販叫卖,招来一大群人买他的整齐的貨物;詩人也 一样,如果他的田产很多,放出去收利的資財也很多,也 可以召喚一批牟利之徒来替他捧場。假設有人有力量大 設丰盛的筵席,他有力量替家財微薄的穷人作保;他有力 量把一个糾纏在一場黑暗官司中的人救出来② ——我的 确怀疑像他这样一个有福分的人能不能分辨真朋友、假 朋友③。假使有这样一个人,你曾經贈过礼物給他,或者 你想贈些礼物給他,你千万不可在他高兴头上把他請来 听你念你作的詩。他一定会喊道:"妙啊,好啊,正确啊!" 他听了会激动得面色蒼白,他那充滿友情的双目中甚至 会凝結出露珠般的眼泪,他会手舞足蹈。出殯的时候雇 来的哭丧人的所說所为几乎超过真正从心里感到哀悼的 人;同样,假意奉承的人比真正贊美(你的作品)的人表現 得更加激动。据說有些国君想要洞察某人,就用一杯連 一杯强灌醇酒的办法測驗他是否可以交友。假如你想写 詩,不要让心怀詭詐的狐狸④欺騙了你。

① 意謂:"我什么都学过,所以什么都会。"全段假想的引語的意思是成功的詩人今天可以說这种話,但是我們不应忘記他过去曾勤学苦练过。

② 以上三种具体情况可以概括为: "凡是有錢有势的人。"

③ 人們阿諛富人,貪他的財,不說眞話。这样的富人得不到眞朋友。

假如你把任何作品念給<u>昆提留斯</u>⑤ 听,他就会說: "請你改正这一点,还有这一点。"你試图修改了两逼三 逼,不成功,你如果对他說你沒有办法把它修改得更好 了,他就会让你把你的歪詩全部塗掉,拿去重新在铁砧上 錘炼。假如你宁願包庇自己的錯誤,不願修改,他便不再 在你身上多費一句話,不白費功夫了,让你去鍾情于你自 己,鍾情于你自己的文章,自封为天下第一去吧。正直而 懂道理的人对毫无生气的詩句,一定提出批評;对太生硬 的詩句,必然責难;詩句太粗糙,他必然用笔打一条黑杠 子;詩句的藻飾太繁縟,他必删去;說得不够的地方,他逼 你說清楚;批評你晦澀的字句;指出应修改的地方。他真 称得起是个阿里斯塔科斯⑥。他是不会說这种話的:"我 何必为一点小事得罪朋友呢?"一旦这点小事使朋友受人 譏笑,遭人咒駡,这点小事便能成了大乱子。

452

懂道理的人遇上了疯癫的詩人是不敢去沾染的,連忙逃避,就像遇到患痒病^②的人,或患"富貴病"[®]的人,或患"富貴病"[®]的人,或患疯癫病或"月神病"[®]的人。只有孩子們才冒冒失失

④ 原文作"潜伏在狐狸心中的意念"。指伊索寓言中烏鴉受狐狸阿 諛,得意忘形,口中食物,落入狐狸之口。

⑤ <u>昆提留斯(Quintilius Varus)</u>,作者的朋友,批評家。

⑥ 阿里斯塔科斯 (Aristarchus), 公元前二世紀 亚历山大城的研究 荷馬史詩的学者, 是个著名的严厉的批評家。

⑦ 癖挤一类的疾病。

⑧ "富貴病"(morbus regius),即黃疸病,用药昂貴,只有富人才治得起,故名。

⑨ "月神病"(iracunda Diana),即痴病,古人相信由月神引起。

地去逗他,追他。这位癲詩人两眼朝天,口中吐出些不三 不四的詩句,东游西蕩。他像个捕鳥人两眼盯住了一群 八哥鳥儿, 不提防跌进了一口井里, 或一个陷坑里, 尽管 他高声喊道。"公民們,救命啊!"但是誰也不高兴拉他出 来。万一有人高兴去帮他,悬一根绳子下去,那我便会 (对那多事的人)說:"你怎么知道他不是故意落进去,不 願让人帮忙呢?"而且我还要和他讲讲一位西西里的詩 人如何毁灭的故事。(这位西西里詩人)恩拍多克利①希 望人們把他看作是不朽的天神,很冷靜地跳进了噴火的 埃特那火山口。让詩人們去享受自我毁灭的权利吧。勉 强救人无異于杀人。他自杀已不止一次,你把他救出来, 他也不会立即成为正常的人,抛棄死爱名气的念头。誰 也不明白他为什么要写詩。也許因为他在祖坟上撒过一 泡尿,也許因为他惊动了"献牲地"②,亵瀆了神明。总 之,他发了疯,像一头狗熊,如果他能够冲破拘束他的籠 子的栏杆,他一定朗誦他的歪詩,把內行人和外行人統統 吓跑。的确,誰若被他捉住,他一定不放,念到你死为止, 像条血吸虫,不喝飽血,决不放松你的皮肉。

① <u>恩拍多克利</u>(Empedocles), 公元前五世紀唯物哲学家, 著有詩体的論"自然"的論說。

, • • •

•

譯后記

賀拉斯的《詩艺》在欧洲古代文艺学中占一个承前启后的地位,它上承亚理斯多德的《詩学》,下开文艺复兴时期文艺理論和古典主义文艺理論之端,对十六至十八世紀的文学創作,尤其戏剧与詩歌,具有深远影响。

質拉斯(Quintus Horatius Flaccus,公元前 65—8年) 生于意大利南部一个获釋奴隶家庭。他父亲略具資財, 送他到罗馬受很好的教育,其后又送往雅典去学哲学。 內战时期,賀拉斯在希腊参加共和派軍队(公元前 42 年),共和派失敗,他回到罗馬。这时他父亲已死,田产 充了公,他謀得一个小官,并开始写作。公元前 39 年 由維吉尔介紹,他加入了奧古土都的亲信麦刻那斯的文 学集团,約六年后,麦刻那斯在罗馬附近贈送他一座庄 园,他便在庄园与罗馬二地消磨了此后的岁月,生活宁 静。他的創作(抒情詩、諷刺詩等)一方面表現他依附 宮廷,歌頌奧古土都,一方面又保持一定的独立态度。 他的社会地位决定了他的生活哲学,其中最根本的一点 就是有节制的、适度的享乐。这种适度的思想也反映在 他的文学观点中。 他在許多詩作中闡述了他的文学观点,但是最集中的闡述是他的晚期作品《詩艺》。在这封詩体书信里,他根据自己的創作实踐,写下了一些經驗之后,今天讀来也还有可取之处。

这封信大体可以分为三个部分。(一) 在开始的七 十几行中,作者提出了他的总原則:一切創作都要合乎 "情理";一部作品要注意整体效果,結构要首尾一致、 恰到好处;事物不断变化,所以允許創新,但創新不能 超过"习惯"所允許的范圍。(二)接下去二百行主要談戏 剧。賀拉斯一方面强調作家应有生活感受,另一方面又 强調程式的重要性;剧种、人物、場景、詩格都应有一 定程式; 題材最好利用現成的, 才容易为人接受, 而在 組織安排上可以出奇制胜,这样来体現首創性。(三)最 后二百行又一般地談論文学創作問題, 賀拉斯特別强調 判断在創作中的作用,一个作家要能判断什么該写、什 么不該写; 他强調了文学的开化作用和教育作用, 文学 要起教育的效果,必須寓教誨于娱乐,不仅要內容好, 而且艺术也要高超,語言要精炼,允許虚构,以便引入 入胜;为了引入入胜,形式(包括語言)必須仔細琢磨, 必臻上乘而后已,錯誤难免,但詩歌最忌平庸;天才固 然重要,但必須与刻苦的功夫相結合,而刻苦功夫更为 重要,要善于听取忠实的批評,以便一再修改。

<u>賀拉斯继亚理斯多德</u>之后,主張文学摹仿自然,到 生活中去找范本,詩人必須有生活經驗、真实**咸情**。他 肯定文学的教育作用,主張戏剧宣揚公民道德,歌頌英雄业績,写爱国題材。这些論点对貴族統治、銅臭熏天、道德敗坏的罗馬社会不失为一种鍼砭。罗馬戏剧自公元前三至二世紀以来,每况愈下,到了公元前一世紀后半专以机关布景竞胜,不重內容,完全成为缺乏教养的貴族的消遣品,賀拉斯的主張也有一定的积极作用。

但是<u>賀拉斯</u>的总的傾向是保守中求創新。他不反对 創新,但要求合乎傳統。他不貶低<u>罗馬</u>文学成就,但更 主張以<u>希腊</u>为师。他不忽視內容的重要,但更注意形式 的完美,他所提出的"判断是成功之母"主要指恰当地掌 握并运用文学形式的各种因素而言,占了全信很大比 例。他认为形式决定于內容,形式允許創新,但他更强 調形式与形式不可相互混淆。这些論点反映了作者对缺 乏素养的作家的不滿,同时也反映了<u>罗馬</u>奴隶主文化的 衰竭。

賀拉斯对詩歌的崇高任务、对生活的肯定、对罗馬 国家的高度評价等論点,激发了文艺复兴时期的詩人与 評論家。他的理性原則、克制和适度的原則給十七世紀 古典主义提供了依据。十七世紀法国古典主义作家在賀 拉斯的启发下提出理性来反对封建的不合理,同时提倡 克制,对王权作一定让步。賀拉斯主張借用古代題材、 英雄业績进行創作,深为古典主义剧作家所贊同,以此 来鼓起当时所需要的公民热情;他們由此进一步同意幷 引伸了賀拉斯提出的一系列有关戏剧形式的主張。十八 世紀启蒙作家十分强調文学的宣傳教育作用,也推崇賀拉斯,賀拉斯的"寓教誨于娱乐"的主張正符合他們的要求。但到了十九世紀,浪漫主义崇尚感情,賀拉斯的影响就大大减退。

賀拉斯在信中强調教誨和娱乐的結合,可以理解为 思想性与艺术性的結合,不仅要內容好,而且艺术也要高 超。他强調作家必須有生活体驗,作品才能感动讀者; 他劝告詩人要写力所胜任的題目,其主旨也在于叫人不 要貿然写自己生活經驗以外的題目,必須有生活經驗才 写得好。这些虽屬老生常談,但仍足取法。此外,他还 提出要注意作品的整体效果,这也是他从实踐和观察中 得出来的一点經驗,也还值得重提一下。賀拉斯不否定 天才,但一再强調写詩要下苦功夫,不能仅靠天才,写 成之后要反复修改,才能避免平庸,达到形式的完美。 他虽然有些为形式而形式之嫌,但是为了更好表达内 容,在形式上必須下功夫,这一点也是符合創作要求 的。賀拉斯主張沿用旧情节、旧題材写剧,只要在安排 組織方面体現革新。这种意見有因襲的、表現罗馬貴族 趣味的一面,而且革新也只限于形式方面,但另一方面 旧情节的好处在于它是"公共的产业",有更广泛的群众 基础,未始不是一个好办法,文学史上这类成功的例子 很多。至于人物性格問題,賀拉斯从"适宜"的原則出 发,只談类型,未触及人物性格应如何表現本质特征, 即典型問題,也未触及人物的具体性及个性問題。

《詩艺》幷非一部体系精密的理論著作,也沒有十分深奧的原理,而是两千年前一个实踐家的一席創作經驗談,在历史上起过很大作用,今天也还值得一讀。

譯文根据《罗勃(Loeb)古典丛书》<u>拉丁</u>原文譯出,排列及句讀均根据这个本子,幷参考过該丛书<u>英</u>譯文及 <u>本・琼生、罗斯康門、圣茨伯利等英</u>譯文。

楊周翰 1962年8月

人名索引

画 正

卡图 (Cato)139 瓦留斯 (Varius)139

六 画

迈齐烏斯 (Maecius)157

麦薩拉 (Messalla)156 苏格拉底 (Socrates)154 忒斯庇斯 (Thespis)151

八画

昆提留斯 (Quintilius)160 庞皮留斯 (Pompilius)152 阿齐烏斯 (Accius)151 阿喀罗科斯 (Archilochus)141 阿里斯塔科斯 (Aristarchus) 160

九画

科利勒斯 (Choe ilus)156

俄耳甫斯 (Orpheus) 157

十 画

荷馬 (Homerus)141,145 索修斯兄弟 (Socius)155 恩紐斯 (Ennius)139,151 恩拍多克利 (Empedocles)161 埃斯摩罗斯 (Aeschylus)152

十二画

普劳图斯 (Plautus)139,151 凱齐留斯 (Caecilius)139 堤尔泰俄斯 (Tyrtaeus)158

十三画

奥路斯·卡斯开留斯 (Aulus Cascellius) 156

十四画

維吉尔 (Vergilius)139

十五画

德謨克利特 (Democritus)153

[General Information] 书名=外国古典文艺理论丛书 诗学 诗艺 作者=BEXP SS号= 加密地址= 页数=168 下载位置=http://book6.5read.com/300-61/ diskgdl/gdl48/08/!00001.pdg 封书版前目正页页页。